

فاروق عبد القادر

في الرواية العربية المعاصرة

فِي الرِّوَايَةِ

العَرَبِيَّةِ المُعَاصِرَة

بقلم/

فاروق عبد القادر

فهرس

نفحات من عطر نجيب محفوظ

أعتقد أنني كنت محظوظًا لأن"نجيب محفوظ" كان موجودا في عالمي – بقوة – قبل أن تبدأ شهرته في السطوع حول منتصف الخمسينات، لقد نشر روايته الأولى في ١٩٣٩، وخلال عقد الأربعينات نشر سبع روايات أخرى، إضافة لمجموعته الأولى "همس الجنون" (يثبت في قوائم أعماله أنها صادرة قي ١٩٣٨)، لكن عبد المحسن بدر أثبت أنها لم تصدر إلا في ١٩٤٧، يكتب عبد المحسن: "وفي مقابلتي لأديبنا الكبير في "الأهرام" سألته عن السر في إصراره على تحديد هذا التاريخ لنشر مجموعته "همس الجنون"، فأجاب بأن هذا التاريخ هو نوع من التحديد لمستواها الفني بالمقارنة بإنتاجه، لكنه لا يمثل تاريخ نشرها الحقيقي، (الرؤية والأداة، ص ٨٠)، لكنه ظل غير معروف، على نطاق واسع، حتى منتصف الخمسينات على وجه التقريب: نشرت له سلسلة "الكتاب الذهبي" – وكانت سلسلة مقروءة ولها شهرتها – روايته "خان الخليلي" في يوليو ١٩٥٢ – طبعتها الأولى في ١٩٤٦ – ثم "القاهرة الجديدة"، وقد غيرت عنوانها إلى فضيحة في القاهرة، باقتراح من إحسان عبد القدوس،

المسئول عنها، على الأرجح – في نوفمبر ١٩٥٣، بعدها "زقاق المدق" في ١٩٥٤، وانتشارا "بداية ونهاية" في ١٩٥٦، في هذا العام الأخير كانت مجلة أدبية رأس تحريرها يوسف السباعي ولقيت انتشارا واسعا – قد نشرت له – في أعدادها المتتالية – الجزء الأول من الثلاثية "بين القصيرين"، ثم صدرت في كتاب أعقبها في العام التالي "قصر الشوق"، و "السكرية"، بعدها بدأت شهرت نجيب محفوظ في الاتساع، وأصبحت أعماله موضوعات للنقد والتعليق، من جميع الاتجاهات، وعلى مختلف درجات الرفض والقبول.

أقول: إن نجيب كان موجودا في عالمي قبل هذا التاريخ، كنا جماعة قارئة نتبادل أعماله الصادرة عن "لجنة النشر للجامعيين" (وكان اسمه على الغلاف: نجيب محفوظ عبد العزيز، وما تزال في مكتبات بعضنا نسخ منها) وحين راحت شهرته في الاتساع كان هو متوقفًا عن كتابة الرواية (١٩٥٢ – ١٩٥٨)، وفي ١٩٥٩ نشرت "أولاد حارتنا" مسلسلة في "الأهرام" فثارت حولها المشكلة المعروفة، والتي انتهت إلى منع صدورها من القاهرة، ولم تصدر طبعتها الأولى، من بيروت، إلا في ١٩٦٦. في هذا التاريخ الأخير

كان نجيب قد كاد أن يفرغ من منظومة ثانية في أعماله، هي – عندي – منظومة ذهبية تبدأ "باللص والكلاب ١٩٦١ "، وتنتهي إلى "ميرامار" التي صدرت في الشهور الأولى من ١٩٦٧، وأنني أذكر، جيدا، كيف كنا ننتظر هذه الأعمال وهي تنشر مسلسلة في "أهرام الجمعة" وكيف كنا نتناقش حول ما يفعل ويقول سعيد مهران وعيسى الدباغ ثم عمر الحمزاوي وأنيس زكي وزهرة، إلى آخر أبطال هذه المنظومة الباهرة.

وبعد قاصمة الظهر في ١٩٦٧ توقف نجيب – للمرة الثانية – عن كتابة الرواية، لكن "القصة القصيرة" و"الحوارية" – لا أقول، ولا يقول هو: المسرحية – قدمت الوسيط التعبيري البديل، فتتالت مجموعاته: "خمارة القط الأسود، ١٩٦٩"، "تحت المظلة" ١٩٦٩"، حكاية بلا بداية ولا نهاية، ١٩٧١" و"شهر العسل، ١٩٧١" كما كانت "أولاد حارتنا" معبرا بين منظومتين من الأعمال نهاية الخمسينات، لعبت هذا الدور "المرايا" ١٩٧٢، لتبدأ بعدها سلسلة روائية طويلة تبدأ من "حب تحت المطر ١٩٧٣"، إلى "قشتمر ١٩٨٩"، تتزاوج معها سلسلة ثانية من مجموعات القصص

القصيرة، تبدأ بمجموعة "الجريمة ١٩٧٤"، ولعلها لم تنته بعد، على أنني أعتقد أن أعمال نهاية الثمانينيات وعقد التسعينيات تمثل منظومة رابعة لها سماتها الخاصة من "أصداء السيرة الذاتية" – نشرت مسلسلة في ١٩٩٢، ولم تصدر في كتاب إلا في ١٩٩٦، إلى "أحلام فترة النقاهة" التي ما يزال الأستاذ قادرا على تقديم المزيد منها.

هكذا: في عامه التسعين، يقف الأستاذ – شامخًا ومتألقًا – على قمة خمسين عملاً إبداعيا، خمسا وثلاثين رواية، وخمس عشرة مجموعة من القصص القصيرة، فماذا يمكن أن أكتب عن نجيب محفوظ؟

* * * *

تحدثت عن "منظومات" في أعماله، وأنني أفضل استخدام هذا الوصف بدل كلمة "المراحل" التي دأب النقاد على استخدامها، فهذه الأخيرة قد توحي بوجود "انقطاع" أو "انفصال" بين المرحلة والتالية عليها، كأن المؤلف قد أغلق درجا وفتح آخر، وكل درج مغلق على ما فيه، ولا صلة له بالدرج الآخر، وليس هذا التصور صحيحا، وليست هناك "انقلابات" في أعمال نجيب. بعبارة أخرى: إن إبداعه يجري

متدفقًا، مثل نهر تحدد الشطآن مجراه، قد تتمايز فيه موجة أو موجات، لكنها تبقى متصلة بما سبقها، مفضية لما تلاها، وقد تعترض هذا المجرى عقبات موضوعية فيتوقف زمنًا، أو يتخذ مسارب أخرى.

إنما على هذا النحو نستطيع الحديث عن منظومة تبدأ بروايته الأولى "عبث الأقدار" ١٩٣٩، وتنتهي إلى "بين القصرين" التي اكتمل نشرها في ١٩٥٧، والثانية تبدأ م٨ع "اللص والكلاب" ١٩٦١، وتنتهي إلى "ميرامار" ١٩٦٧، وبين هاتين المنظومتين تقع "أولاد حارتنا" ١٩٥٩، المنظومة الثالث تبدأ بروايته "حب تحت المطر " ١٩٧٣، وتنتهي إلى "قشتمر" ١٩٨٩، وبين هاتين المنظومتين تقع "أولاد حارتنا" ١٩٥٩، المنظومة الثالثة تبدأ بروايته "حب تحت المطر" ١٩٧٣، وتنتهي إلى "قشتمر" ١٩٨٩، وبين هاتين المنظومتين كذلك تقع "المرايا" ١٩٧٢، المنظومة الرابعة والأخيرة تشمل أعمال عقد التسعينيات وما يزال الأستاذ قادرا على الإضافة إليها (في الشهر الماضي نشرت مجلة "نصف الدنيا" المجموعة الثالثة من قصصه وأحلامه).

فلنلق نظرة أكثر قربا إلى ما يميز كلاً من هذه المنظومات بأقل عدد ممكن من الكلمات:

إن الانتقال من الكتابة عن مصر الفرعونية إلى مصر المعاصرة لم يأت بعد روايته "الفرعونية" الثالثة، كما هو شائع، لكن الحقيقة أن هذه الرواية الثالثة ذاتها: "كفاح طيبة" التي صدرت طبعتها الأولى في ١٩٤٤ تمثل هذا الانتقال، وتحليل هذه الأعمال الثلاثة (وهو ما قام به باقتدار، عبد المحسن بدر في كتابه الذي سبقت إليه الإشارة) يثبت مجموعة من الحقائق المترابطة إن تلك الأعمال لم تكن "فرعونية" بمعنى أنها لا تستعيد هذه الفترة من التاريخ بطابعها الخاص من حيث الممارسات والأفكار وطرائق الحياة، من ناحية، ولا هي تعيد صياغتها وتقدم لها تفسيرا جديدا، من الناحية الأخرى، الثانية أنها لم تكن تحمل لقارئيها رسائل تعنيهم أو تتصل بحياتهم، الأولى تصور صراعا عابثًا يدور بين "خوفو" والأقدار، ينتهي إلى تدميره، بمعنى أنه لا جدوى من مصارعة الأقدار؛ لأن النتيجة الحتمية هي دمار الفرد بالغًا ما بلغت قوته، هذا الدور الذي يلعبه القدر في الرواية الأولى يلعبه الحب في الثانية، الفرعون الشاب

يقع في هوى الغانية الجميلة "رادوبيس "، ويؤدي به هذا الهوى الجامع إلى أن يفقد عرشه، ثم حياته ذاتها. تختلف "كفاح طيبة" من وجهين: الأول أنها تحمل رسالة واضحة كل الوضوح لقارئيها: كما قاوم المصريون القدامى احتلال الهكسوس لبلادهم، فإن على المصريين المعاصرين أن يقوموا بالكفاح ذاته ضد الاحتلال الإنجليزي. الوجه الثاني أن هذا الهدف، وتركيز الكاتب عليه، مسقطًا جوانب أخرى، أدى لأن يتخلص العمل من كثير من الشوائب التي شابت العملين السابقين من تقريرية وجفاف وتدخل مباشر من جانب المؤلف وصيغ لغوية جاهزة، تخلص من الكثير ولم يتخلص منها كلها فما أشق الرحلة التي قطعها الأستاذ حتى يصفو له التعبير الروائي الخاص!

الأعمال التالية في هذه المنظومة، والتي بلغت أوجها الرائع في "بين القصرين" تتوجه مباشرة نحو تحليل عناصر الواقع في فترة من التاريخ المصري تحدد الثلاثية بدايتها ونهايتها: ١٩١٨ – ١٩٤٤، والروائي لا يتابع هذه الفترة على نحو يتقدم دائما إلى الأمام: "القاهرة الجديدة" تدور أحداثها في ١٩٣٤ و "خان الخليلي" في ٤١ – ١٩٤٢، و

"زقاق المدق" في ٤٤ – ١٩٤٥، ثم ترتد "بداية ونهاية"، في التاريخ لتدور أحداثها فيما بين ٣٥ – ١٩٣٩ على وجه التقريب، وتأتي الثلاثية لتضم هذه الفترات كلها وترجع لما قبلها، وفيها جميعا كان الروائي حريصا على تحديد التواريخ (هذا هو السطر الأول في "خان الخليلي": " انتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر ١٩٤١ ...")، الرواية الوحيدة التي تخلو من هذا التحديد – نظرا لطبيعتها الخاصة هي "السراب" ١٩٤٨، وإن كانت قرائن عديدة تشير إلى أن أحداثها قد انتهت خوالي سنة ١٩٤٠ (راجع أدلة تفصيلية في "الرؤية والأداة " ص ٢٤ – ٣٢٥).

ولئن كانت "كفاح طيبة" تركز على الجانب الوطني وحده، فإن بقية أعمال هذه المنظومة سوف تتولى القيام بعملية "مسح شامل" لطبقات المجتمع المصري، هناك وآنذاك، ثمة "الأرستقراطية" أو"الطبقة العليا" (مقابل الهكسوس في "كفاح طيبة" تقف الأرستقراطية ذات الأصول التركية في "القاهرة الجديدة") من جانب، والطبقات الشعبية (دون تقسيمات داخلية إلى حرفيين وعمال وبروليتاريا رثة.. الخ)، من الجانب الآخر، وبينهما الطبقة الوسطى، أو ما اصطلح على تسميتها

بالبورجوازية، هي مجال شغل الروائي بامتياز، كل أبطال هذه المنظومة منها، وهذا طبيعي ومنطقي، فهم – أبناء هذه الطبقة – القلقون، المتوترون، المتمزقون بين الطموح إلى الصعود نحو الأعلى، والخوف من الانحدار نحو الأسفل (انظر للأشقاء الثلاثة في "بداية ونهاية": الأكبر انحدار إلى أسفل، والأصغر سقط وهو يتطلع إلى أعلى، والأوسط بقي حيث هو).

وقد نلاحظ أن الروائي ـ صادرا عن اهتمامه البالغ بالطبقة الوسطى، يكاد يجعل من أبطاله المنتمين إلى بقية الطبقات أنماطًا أو أقنعة: أبناء الأرستقراطية فاسدون بلا أمل في الصلاح، وأبناء الطبقات الشعبية متمسكون بأنماط حياة وقيم منحدرة إليهم من قرون، بعضها قد يلائم التغير الحادث، وأكثرها لا يلائمه، لكن السمة الغالبة أنهم غير واعين بالقهر الواقع عليهم، ومن ثم لا يعلمون من أجل مقاومته ورفعه عن كواهلهم، أقصى ما تبلغه الشخصيات العاملة على رفع القهر واحداث التغيير، وهم من الطبقة الوسطى كذلك، هو ما يقدمه واحد من آخر أبطال هذه المنظومة، من الجيل الثالث في "الثلاثية" يقول أحمد شوكت: "إني أؤمن بالحياة والناس،

وأرى نفسي ملزما باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنه الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل! إذ النكوص عن ذلك خيانة.." ولنلاحظ – من ناحية – أننا لا نسمع هذه الكلمات من فم صاحبها، لكن خاله، كمال عبد الجواد، هو من يستعيدها، ويعيد النظر فيها من الناحية الأخرى فلاشك في أن أحمد شوكت أكثر تقدما واستواء من سميه أحمد راشد، محامي " خان الخليلي " الذي أفقده الروائي إحدى عينيه، وجعله يضع نظارة سوداء، لا يرفعاه أبدا!

أبناء الطبقة الوسطى، إذن يخوضون صراعات متعددة، سعيا للصعود وتجنبا للانحدار، يخوضون الصراع بين ما هو مادي وما هو روحي، بين ما هو موروث وما هو مكتسب، بين ما هو قديم وما هو حادث، بين ما هو مرفوض وما هو مقبول، وقد نلاحظ أن أكثرهم تطلعا إلى ما هو مادي هم الذين يلقون الدمار. يكفي أن نستعيد – في لحظة – مصائر فرعون رادوبيس ومحجوب عبد الدايم ورشدي عاطف وعباس الحلو (رغم أصوله الشعبية إلا أنه كان طموحا للخروج من الزقاق، وكان في هذا الطموح دماره)

وحسنين كامل في "بداية ونهاية" جميعهم يلقى العقاب لأنه طمح إلى حياة غنية بمتع الحس وحده.

والثلاثية، قمة هذه المنظومة، وواحدة من قمم صاحبها وقمم الرواية العربية على السواء، حوت عوالم ما قبلها وتجاوزتها، التغيير الذي كان يصيب الفرد أصبح إيقاع العمل كله، هو اللحن الذي يتردد وراء الشخوص والأحداث، لم تعد رؤية الروائي بارزة العظام، لكنها اكتسبت لحما ودما وأفكارا ومشاعر، وتجسدت في شخوص واحداث، توارى المؤلف بتقاريره وتدخلاته، وأفسح المجال لشخصياته كي تتطور وتستدير، من خلال الفعل والتفاعل، إنها تحدث التغيير في الواقع فيغيرها بدوره في جدل لا يتوقف، ثم إن الروائي لا يهمل خطأ رسمه أو كلمة قالها، ويفاجئ حتى القارئ المتمرس، ولن يتسع المجال لأية أمثلة، وما أكثر ما قيل عن الثلاثية من شتى وجهات النظر!

* * * *

لكن الواقع المصري هو الذي تغير، حدث ما حدث في ١٩٥٢ فتوقف نجيب محفوظ عن الرواية، وحين عاد شاء أن يبدأ بعمل ذي طابع "كوني" لو صح التعبير، فجاءت "أولاد

حارتنا" لكن الظروف التي أحاطت هذا العمل حالت دون أن يأخذ حقه من المناقشة، وأن يطرح على بساط النقد والعرض، العمل التالي هو الذي أخذ هذا الحق، وما يعد عند الكثيرين بداية هذه المنظومة التي اختلفت عن الأولى اختلافًا كبيرا!

"اللص والكلاب ١٩٦١" فاجأت القراء لكنها أربكت "النقاد".. وحين عدت إلى مراجعة ما كتب عنها لم أستطع إخفاء دهشتي، لن يتسع المجال للإفاضة، يكفي أن أذكر بما كتبه عبد القادر القط تحت هذا العنوان الذي يلخص وجهة نظره: "اللص والكلاب رواية فاشلة" (أخبار اليوم ١٢/ ٥/ ١٩٦١).. والواضح من مقاله كله أنه يرفض الرواية كلها، ويطالب المؤلف بكتابة رواية أخرى تلائم تصوراته، فهو لا يفهم لماذا تطيش طلقات سعيد مهران فلا تصيب أهدافها. ولا أدري أي هدف قصده الأستاذ نجيب محفوظ حين جعل طلقات سعيد مهران تطيش فتقتل هؤلاء الأبرياء ... (......) فهل تراه يريد أن يحمل القدر أيضا مع المجتمع مسئولية انحراف سعيد مهران؟ في رأيي أن كل هذه المأخذ قد جاءت من تقيد الأستاذ نجيب بتلك الوقائع الحقيقية دون أن يستخلص

منها جوهرها"..، وهو لا يرى في سعيد سوى "مجرم لا نتعاطف معه.." يمضي في طريق "ملوث بالدم والجريمة".. الخ.

وفي مقاله هذا يأخذ عبد القادر القط على لويس عوض، ما كتبه هذا الأخير عن الرواية لأنه أضاع جانبا كبيرا من مقاله خارج العمل الذي يناقشه، والحقيقة. أن ما كتبه لويس في مارس ١٩٦٢ (وهو منشور في كتابه " دراسات في النقد والأدب، ١٩٦٤، ص ٣٤٥)، يثير قدرا كبيا من الإنكار والدهشة، ويكشف عن ابتعاد واضح عن فهم الرواية من ناحية، وجهل كامل بإبداع نجيب السابق عليها، من ناحية ثانية، أضف لذلك الغلظة والفجاجة، يكتب لويس: نجيب محفوظ عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب، كلما قرأته على الدم في عروقي، ووددت لو أني أصكه صكًا شديدا (!).. (...) فلقد اكتشفت فيما اكتشفت أن بعض من كتبوا عن ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة: مثلاً، لم يقرأوا منها إلا صفحات معدودات، وأنا شخصيا أعلن وأعترف على الملأ أني لم أقرأ منها إلا جزءها الأول، وأعلن وأعترف على الملأ أني لن أقربها ثانية

إلا حين يتاح لي أن أعتكف أسبوعين في مرسى مطروح (!).. (...) فإن أردت أن تعرف موضوع هذه القصة في كلمات فقل إنها قصة "جان فالجان" في القرن العشرين، أو شيء من هذا القبيل.. (...) لكن غريبة الغرائب في "اللص والكلاب" أنها قصة كلاسيكية القالب رومانسية المضمون.. الخ"..

هل نحن بحاجة للتعليق على هذا اللغو الفج؟ هذا رجل يعترف في شجاعة – لا يحسد عليها – أنه لم يقرأ شيئًا لنجيب حتى ثلاثيته الشهيرة.. اكتفَى منها بجزء واحد حتى يتاح له الاعتكاف في مرسى مطروح، ولا يستطيع أن يتفهم سعيد مهران إلا من خلال جان فالجان، وبوسع أي مبتدئ في دراسة الأدب أن يرى الفارق الواضح بين بطل "البؤساء" وبطل "اللص والكلاب"، ثم يتلاعب بالمصطلح ما بين الكلاسيكية والرومانسية، وجزاء نجيب محفوظ عنده أن "يصكه صكًا شديدا"!.

فلندع ما لا يجدي إلى ما يجدي، من حسن الحظ أن الأستاذ يحيي حقي كان بين من التفتوا – باهتمام ومحبة – نحو "اللص والكلاب"، ومن حسن الحظ أيضا أنه عايش

"نجيب" وهو مشغول بكتابتها، انظر لهذه الصورة الأدبية يقدمها أستاذ من أساتذة كتابتها: "كنت ونجيب جارين في "مصلحة الفنون" ويخرج معا، وكنت أسأله أحيانًا، ماذا تقرأ هذه الأيام وماذا يشغلك، فكان يضحك في وجهي ويقول لي: لا شغل ولا تفكير إلا في محمود أمين سليمان (السفاح)، وكنت في تلك الفترة إذا دخلت عليه مكتبه وجدته يذرعه جيئة وذهابا، فكأنني أوقظه من غيبوبة، أو أرده من عالم مجهول إلى عالمنا، لو أنطلق مدفع بجواره لما أحس به، يداه معقودتان وراء ظهره، ورأسه مرتفع مائل للوراء، وأفهم من صوته أن ريقه جاف، لو نقرت على جسده لرن رنين قوس المنجد، بين الحين والحين يرفع يده إلى جبهته ويمسحها كأنه يزيل عرقًا أو يهدئ حرارتها ..." تلك بعض صورة المبدع وقد ضبط مبدع أخر متلبسا بالإبداع!

أما ويحيي حقي مبدع وناقد، فإنه يتناول بالتحليل كل عناصر "اللص والكلاب" في ضوء مصطلحيه اللذين حدد معناهما بدقة عن "الاستاتيكية" و "الديناميكية" في أدب نجيب محفوظ، ثم يخلص إلى الحكم: "هذه الكلمة قاصرة على الصنعة وحدها، ولكني لا أحب أن أختمها دون أن أشيد

ببراعة نجيب محفوظ وشدة أمانته في عمله وإخلاصه له، فهو لا يهجم على أمر دون أن يتخذ له عدته، حتى في رسم الشخصيات الثانوية.. (...) إن قدرته على البصر والإبصار خارقة حتى لتأخذني رجفة كلما تصورت حال أدب القصة عندنا لو لم نسعد بفن نجيب محفوظ.."، (عن: "عطر الأحباب ١٩٧١"، مؤلفات يحيي حقي، المجلد (١٢)، ص ٥٤ – ١٠٨).

يقتضيني الإنصاف أن أضيف – على الفور – أن من أهم النقد الذي كتب عن "اللص والكلاب"، وعن أعمال هذه المنظومة بوجع عام، ما قدمته لطيفة الزيات (راجع، من فضلك، قراءاتها لروايات "اللص والكلاب" و "الطريق" و "الشحاذ" في: "نجيب محفوظ، الصورة والمثال ١٩٨٩، ص – ص ٤٩ – ١٣٢، وراجع كذلك دراستها العامة: الشكل الروائي عند نجيب محفوظ من "اللص والكلاب" إلى "ميرامار" المصدر ذاته)، هنا عين فاهمة محبة، مدققة متفحصة، لا تفصل شكل العمل عن مضمونه، وتروح تفك خطوطه المتلاحمة في صبر وأناة، لا تهمل تفصيلاً واحدا دون أن تدمجه في سياق التحليل، لا يفوتها – بطبيعة الحال

– التشابه الذي يفرض نفسه بين الأعمال الثلاثة التي تتناولها (وإن كانت ترى أن الشكل الروائي ذاته يمتد إلى الأعمال الثلاثة الباقية في هذه المنظومة "السمان والخريف" و "ثرثرة فوق النيل" و "ميرامار" وإن كان أكثر خفاء): "في الروايات الثلاث نتلقَى الحدث من وعي الشخصية مباشرة، أو من زاوية قريبة أشد القرب من وعي الشخصية، والحقيقة الذاتية تقف على نفس المرتبة من الأهمية مع الحقيقة الموضوعية، والحقيقة الداخلية مع الخارجية، والحلم مع الواقع، وفي الروايات الثلاث تتداعى المستويات الزمانية والمكانية داخل وعي الشخصية الرئيسية وتتشابه وتتناقض في نفس اللحظة الروائية، مؤدية إلى إغناء الحقيقة الواحدة الواحدة بوجوهها المتعددة، وإلى تكثيف وتعميق درامي للتجربة.. (...) والبناء الروائي يتشابه بدوره في الروايات الثلاث بحيث نتلقى نفس إطار البناء باختلاف من روايات إلى أخرى فالحدث الذي نتلقاه من وعي الشخصية الرئيسية ينطوي في "الطريق" و "الشحاذ" مثلما ينطوي في "اللص والكلاب" على رحلة بحث عن المعنى، لها بدايتها الحاسمة المحددة، ونهايتها الحاسمة المحددة.. (...) ورحلة الشخصية تستوعب من البداية إلى

النهاية، التعرف على الحقائق الأساسية، وعلى ألوان القهر الاجتماعي والميتافيزيقي ومحاولة الإنسان لإيجاد المعنى في عالم يتحكم فيه الخلل والقصور على الصعيدين الاجتماعي والميتافيزيقي".

إن هذا التوصيف لأعمال هذه المنظومة صحيح في مجمله، ومن السهل أن تندرج في إطاره "السمان الخريف" و "الثرثرة " و "ميرامار" كذلك، وتبقى التنويعات داخل اللحن الواحد، إن "اللص والكلاب" تبدأ بخروج سعيد من السجن، (بما يعني الميلاد من جديد) و " السمان والخريف "، بفصل عيسى الدباغ من عمله وتُقوض عالمه كله، و "الطريق" بموت الأم ومعرفة "صابر" بحقيقة أبيه (وإن ظل متشككًا فيه)، و "الثرثرة"، بفصل "أنيس" من وظيفته نتيجة إدمانه، كل هذه البدايات تعني أن على البطل القيام برحلة الحياة من جديد، وليس غريبا أن تبدأ هذه الرحلة في "الشحاذ" بجملة عابرة يقولها لعمر الحمزاوي أحد موكليه:" ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها؟ ... "، فتفجر في المحامي الثري الناجح المتخلي التساؤل عن معنى حياته هو، ومن ثم تبدأ الرحلة. في هذا السياق كذلك، فإن بانسيون ميرامار نقطة

تلتقي عندها مسارات لرحلات أربع اثنتان في الماضي (عامر وجدي، طُلبة مرزوق) واثنتان في الحاضر (البحيري ومنصور باهي) ومنه أيضا ستبدأ رحلة الشخصية الوحيدة الناجية من الدمار (زهرة).

هذه المنظومة من الأعمال، عندي من أثمن ما قدمه الأستاذ. كان في قمة نضجه وامتلائه وتألق قدراته، ولعب نجيب دور الكاتب العظيم كما يجب، لم يخف عن قارئيه شيئًا ارتآه، لم يخادعهم أو يهدهد مشاعرهم، بل أنذر وحذر، أشار إلى التناقضات البادية له وراء الواجهات البراقة، وإلى دبيب العفن والتقوض ينخر أسس ما هو قائم، ويهدد بكارثة وشيكة من وراء أقنعة الرمز والفانتازيا والصياغة المكثفة التي تومئ وتوحي قال نجيب ما يريد في جرأة ونفاذ، ولن يتسع المقام إلا لمثال واحد، هذا "أنيس" في واحدة من نوبات السطَل والهم، " أيها الحكيم القديم "ايبو – ور" أقدم بعصرك الذي اضمحل فيه كل شيء إلا الشعر، أسمعنا الغناء، حدثني ماذا قلت لفرعون، أقبل الحكيم "ايبو – ور " وهو ينشد: إن ندماءك قد كذبوا عليك، هذه سنوات حرب وبلاء.. ما هذا الذي حدث في مصر؟ إن النيل لا يزال يأتي بفيضانه، إن

من كان لا يملك أضحى الآن من الأثرياء.. لديك الحكمة والبصيرة والعدالة لكنك تترك الفساد ينهش البلاد.. هل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة؟".

هل ثمة سبيل للخطأ في فهم مثل هذا النص، وهـو كثير في أعمال هذه المنظومة؟

* * * *

مرة ثانية: كان الواقع المصري هو الذي تغير، حدث ما حدث في ١٩٦٧، لم تكن هزيمة عسكرية فادحة وفاضحة فقط، لكنها كانت هزيمة نظم وأبنية وسياسات وقادة، ومؤسسات، وأفكار وطرائق في الحياة والعمل.. وكان لما حدث في ١٩٦٧ أثر حاسم في إبداع نجيب، ترك أثره هذا من وجهين: الأول أننا لا نكاد نجد له عملاً روائيا تاليا إلا وتبدت فيه ١٩٦٧ على نحو من الأنحاء، مرة ثانية اكتفى بمثال واحد، وليكن من أحد الأعمال وثيقة الصلة، بالسيرة الذاتية، في " قشتمر ١٩٨٩" يقول الراوي ملخصا موقف بقية الشخصيات: " غلب علينا الاستسلام للواقع وتخلصنا من كثير من رواسب الماضي، واجتاحنا ما يشبه النعاس الهنيء والحلم العذب، حتى انتفضنا قائمين على صوت انفجار

كالبركان في يوم من الأيام عجيب اسمه ٥ يونيو، دهشة وتساؤل وتعجب وحيرة وعدم تصديق، ثم دهشة وتعجب، تجرع لواقع لا مفر منه، كيف؟ لا ندري.. لماذا؟ لا ندري.. ثم سيل منهمر من الحكايات وفيض من النكت، مضطرب بلا حدود، لعواطف متناقضة، من أقصى الحزن إلى أقصى الفرح، لكن جرثومة الكآبة استقرت في كل نفس..".

وكانت القصة القصيرة هي الشكل الفني الملائم، وهذا هو الوجه الثاني (كان نجيب قد رجع لكتابتها، ونشر مجموعتين بين منظومة أعماله الثانية، " دنيا الله ١٩٦٢"، و " بيت سيئ السمعة ١٩٦٥") وهكذا تتالت مجموعاتها، في حوار معه عقب فوزه بجائزة الدولة التقديرية عن ١٩٦٩، قال لي بوضوح: " بعد ١٩٦٧ وجدت لدي انفعالاً بلا موضوع محدد، واجتزت أزمة كتلك التي دفعتني للتوقف سبع سنوات كاملة بعد قيام ثورة ١٩٥٢، بعد ١٩٥٢ كانت الموضوعات قائمة عندي لكن الانفعالات قد ماتت، أما الآن فالانفعال قائم لكن الموضوعات هي التي تتسرب من بين أيدينا، صدقني إذا قلت لك إنني أبدا كتابة القصة القصيرة الآن دون أن أعرف كيف تنتهي، لم تعد لدي تخطيطات لأعمالي كما كان

الأمر في الماضي.. من يستطيع الآن مثل هذا التخطيط؟.. (...) الانفعال اليومي هو عذابي وعزائي كذلك، هل أستطيع أن أثبت ما في الخارج كي أطيل النظر إليه ثم أتناوله بالمعايشة والتحليل؟.. (...) الرواية في حاجة لرؤية متكاملة تضم الذات والموضوع، تضم الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل، وهذا مالا أستطيعه الآن" (روز اليوسف ٢٩/ ٦/ ١٩٧٠).

من جديد، يكشف نجيب عن التزامه الحار بقضايا وطنه وهموم ناسه، كان ممرورا، وكان صادقًا وهو يعرض لقارئيه حيرته ودهشته وفجيعته وتشتته واضطراب خُطاه، لكنه لم يغفل، لحظة واحدة، عن أن بلاده تخوض معركة شاملة، ولا عذر لقاعد. الصراع ه الملمح الأول والأساسي في هذه القصص، صراع يشمل العالم كله، ولا تخلو قصة واحدة من مظاهره، لا واحدة تخلو من الصراع الجسدي، أو التلاحم البدني أو القتل بالرصاص أو السكين أو الانتحار، أو موت البراءة، لكننا لا نخطئ رؤية الكاتب لهذا الصراع، موقفه منه، هذا مثال واحد: يقول العربي المسلح للزنجي: على الأرض تُسرق أوطان ويضطهد أبرياء، وعلى المسروق

والمضطهد أن يحمل السلاح، وأن يتعاون مع من يعطيه السلاح، وأن نفسر حكمة الله في ضوء ذلك.. (قصة "فنجان شاي" من مجموعة "شهر العسل ").

وكما كان نجيب بحاج إلى معبر نحو منظومته الروائية الثانية، لعبتْ "المرايا ١٩٧٢" هذا الدور إلى المنظومة الثالثة كانت "المرايا أقرب إلى ذاته، ينتقي شخصيات ووجوها عرفها في مراحل شتى من حياته، لعله يبدو محايدا وهو يرتبها لا حسب قربها منه أو بعدها عنه ولكن حسب حروف الهجاء (سيعود إلى التكنيك نفسه في "حديث الصباح والمساء ١٩٨٧" ولكن لهدف آخر) ولعل أهم ما يلفت النظر في مراياه هو غلبة الساقطين والأوغاد، وقلة قليلة هي الناجية، تلك التي يتعاطف معها الكاتب، وإن كان يهب لها أسوأ المصائر، وتلك نغمة مترددة عنده قبل "المرايا" وبعدها.

من "حب تحت المطر" إلى "قشتمر" بضعة عشر عملاً، تدفق إبداع الأستاذ حتى إنه كان ينشر أكثر من عمل في العام الواحد (في ١٩٧٥ مثلاً نشر "حكايات حارتنا" و "قلب الليل" و "وحضرة المحترم" على التوالي، وفي ١٩٨٢ نشَر "ليالي ألف ليلة" و "الباقي من الزمن ساعة" وفي ١٩٨٥

"العائش في الحقيقة" و " يوم قتل الزعيم")، وتتألق حبات كثيرة لعل أكثرها بريقًا هي "ملحمة الحرافيش ١٩٧٧" استعاد فيها الروح القديم والجلد القديم، وجعل في عنوانها كلمة "الملحمة"، فالبطولة فيها ليست معقودة لفرد، ولا هي مقتصرة على فترة من الزمن، لكنها تضم عشر حكايات كلها حلقات في الصراع، وتقول الحكايات جميعا: فشلت المحاولات الفردية والإصلاحية والهبات التلقائية، ولم يبق سوى طريق واحد: القائد على رأس الفقراء المسلحين، لا تسلط من جانب ولا استحذاء من الآخر ولا امتياز لأحد، الكل يعمل والكل يحظى بثمار عمله، والعدل يشمل الجميع، وإن حانت الحرب فالكل محاربون، هكذا تتحقق العزة في الحارة، وتتفتح أمام أهلها أبواب الحلم، أن يحظوا يوما بالخضرة والنعيم وثمار التوت.

إلى جانب الملحمة فإن هذه المنظومة تتوزع بين اتجاهين: في الأول يحاول نجيب تسجيل أحداث معاصرة وإبداء الرأي فيها، وإن تنازل في سبيل ذلك عن كثير مما يعرف من إحكام البناء وحبكة التتابع وكثافة الصور وشاعرية اللغة، ولعله أول من سيوفقك إن شئت أن تخلع عن أي من أعماله

هذه صفة الرواية، هو خير من يعرف القواعد والأطر، في القديم والجديد، في الشرق والغرب، إن هذا أمر لا يشغله، فكل ما يعنيه هو التعبير عن تحولات الواقع بوتيرة تقارب سرعته في التحول، ومنذ السبعينيات، ثمة تحولات في التوجهات الرئيسية التي سادت العقدين السابقين عليها والروائي يجد في ملاحقتها، هذا الاتجاه يشمل كثيرا من أعمال المنظومة ("الكرنك ١٩٧٤"، و "عصر الحب"، و"الباقي من الزمن ساعة، و "أمام العرش" و "يوم قتل الزعيم")، الاتجاه الثاني يصرف فيه الروائي إحدى عينيه عن الواقع، ويفتحها على عمل من أعمال التراث، ثم يروح يصب النبيذ القديم في الأقداح الجديدة، الأقداح التي صنعت على عينيه الأخرى المتابعة لتحولات الواقع ("ليالي ألف ليلة"، "رحلة ابن فطوطة"، وقد يضيف إليهما أيضا "حكايات حارتنا").

في ١٩٧٤ كانت الملفات القديمة قد فتحت لتكشف جوانب مما حدث في سجون عبد الناصر، وأحاطه الكتمان، وكان لا بد من فتح تلك الملفات حتى تكون ثمة إمكانية للتجاوز، نشر نجيب "الكرنك: وأرخها بنهاية ١٩٧١ (لا أذكر أن نجيب قد

أرخ عملاً آخر!)، كان غاضبا ممرورا، وكان صادقًا كذلك، وجاءت "الكرنك" شهادته، دون احتفال كبير بالفن الروائي، وهي جماع شهادات أبطالها، يقول الروائي، والأخلاقي المتطهر، الذي يريد أن يغسل يديه من أدران العالم، متفلسفًا ومبررا أيام الانتفاش الكاذب والزهو الأجوف:" قلت لنفسي أن حياتنا تزخر بالألم والسلبيات، ولكنها في جملتها ليست إلا النفايات الضرورية التي يلفظها البناء الضخم في شموخه، وأنها يجب ألا تعمينا عن العظمة في تولدها وامتدادها.. (...) هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة في القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقق انتصاره الحاسم على الصليبيين؟ " طيب وماذا بعد أن تهاوي العملاق الخرافي الذي كانت ساقاه من رمل وطين، ماذا بعد الاعتقال الثالث وبعد أن "استيقظنا على أعنف مطرقة صكت رؤوسنا الثملة بأحلام العظمة"؟ "وبعد أن فشل صلاح الدين في طرد الصليبين وجاء بهم إلى أبواب القاهرة؟ ماذا بعد أن سقط تبرير كل باحث عن التبرير؟

تبدلت وجوه وأسماء، سقط "خالد صفون" عن عرش إرهابه وقعد خالد صفوان مكانه، واستدرجه الروائـي إلـى

مقهى " الكرنك" – دون مبالاة بمعقولية أن يحدث هـذا أو لا يحدث هذا أو لا يحدث – كي يقول لنا حكمة الجلادين فأيـة تبريرات يمكن أن يقدم؟ أية تَعِلات يمكن أن تكون ثمنًا لموت الطموح والآمال والقعود على أرصفة الحياة كالنفايات فـي شرخ الشباب؟ أية تَعِلات يمكـن أن تكـون ثمـن العذريـة الضائعة، ضنت بها الفتاة المحبة على حبيبها في لحظة الوجد لينتهكها جاف غليظ وعينان جاحظتان تنظران؟ أية تَعِـلات يمكن أن تكون ثمن حزن العاشقة المحزونة التي لا يعـدها الزمن – رغم الأمل التقليدي في الصفحات الأخيرة – بعشق جديد؟

ليذهب كل تبرير إلى حيث ألقت، فماذا يبقى بعد أن يدمر "أثمن رأسمال"؟ أليس هذا من سيقيم " البناء العظيم" ويعض على سلاحه كي يطرد الصليبيين وماذا يبقَى منه وقد أحالوه أشباحا مرتعدة تحيا من خوف الذل في ذل؟

هذا جوهر شهادة نجيب محفوظ، وهو موضوع سيعود إليه أكثر من مرة في أعمال هذه المنظومة (خاصة.. "أمام العرش" و "يوم قتل الزعيم").

الاتجاه الثاني في هذه المنظومة تمثله "رحلة ابن فطوطة".. وإذا كان التاريخ قد عرف رحلة "ابن فطومة" بعنوانها الطريف " تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، فإن كاتب رحلة خليفته "ابن فطومة" يستبعد عمدا أية تفاصيل تشِي بتحديد موطنه، بحيث يمكن من أي مدينة من "دار الإسلام" في أول شبابه تعرض لمحن زلزلته: خانه الدين لأنه قبع في المساجد، وخانته أمه لأنها قبلت الزواج من معلمه، وخانته حبيبته لأنها تزوجت حاجب الوالي: وبدا له كل شيء كالحا فتخايل له حلم الرحلة في طلب الحكمة خلاصا وحيدا "أريد أن أعرف، وأن أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي" تحدد باعث الرحلة والهدف منها.. وتحددت خطتها كذلك، سيزور ديار المشرق والحيرة والحلبة والأمان والغروب، وصولاً إلى دار الجبل التي تراءت لعين خياله "كنجم معشوق يعتلي عرشه وراء النجوم".

بعبارات من عندنا: إن نجيب محفوظ قد اختزل مسيرة التاريخ الإنساني كله في هذه الرحلات: اثنتين في الماضي (المشرق والحيرة) واثنتين في الحاضر (الحلبة والأمان)، أو

اثنتين في الزمان واثنتين في المكان، وتبقى دار الجيل متلفعة بالصمت والغموض، مثل أي " يوتوبيا" صاغها الإنسان من أشواقه إلى أن ينعم بالعدل والحرية معا، وما دار الغروب إلا تمهيد لها وخطوة في طريقها حين تخلو القافلة من تاجر واحد، وحين تطرح كل شيء وراءك، وحين تفكر في العمل دون انتظار ثمرة أو جزاء، حين تغوص في ذاتك فنانا صاحب إبداع أو متصوفًا صاحب رؤية، أو فيلسوفًا صاحب مذهب، حينذاك تستطيع التحليق دون جناحين وتحقيق ما عجز الإنسان عن تحقيقه في ماضيه وحاضره.

وقد لا أكون في حاجة إلى القول بأن الروائي لا يقدم لقارئه معادلاً موضوعيا دقيقًا لهذه النظم في تاريخ الإنسان وحاضره، يكفيه أن يقدم الملامح الأساسية للنظم الأربعة: البدائي أو العبودي، والملكية المطلقة القائمة على الحق الإلهي، ثم رأسمالية الغرب واشتراكية الشرق، وقد لا أكون بحاجة للقول كذلك بأنه قد مال مع صاحب رحلته إلى نظام الغرب، ولم يتحفظ في إبداء إعجابه به، فليس هذا سوى وجه من وجوه الاستلاب في ثقافتنا المعاصرة.

من تاريخ الإنسان في العالم إلى تاريخه في مصر، في مثال ثالث وانتشارا لأعمال هذه المنظومة تأتي "حديث الصباح والمساء ١٩٨٧"، سبق أن وصفتها بأنها "جدارية" هائلة من الشخصيات والأحداث في عدد قليل من الصفحات لا يتجاوز المائتين كل شخصية تضيف لمسة هنا أو أخرى هناك، والروائي ممعن في حيادِهِ الظاهر، يرتب الشخصيات حسب حروف الهجاء، ولا ينسى ـ هذا الموظف العتيق – أن يكتب الأسماء ثلاثية – وأحيانًا رباعية – كي تكتسب شهاداتها الصدق والصحة، ويقف عند رقم سيتكرر كثيرا، وستكون له أثاره على الجيلين الثالث والرابع، سبعة وستين.. وعليك – بعد أن خَلَطَ لك الأوراق أن تعيد ترتيبها في سياق تتابعها الزمني، ثم أن تسأل السؤال الأساسي: وأين يختبئ الروائي الماكر؟(عن: أوراق من الرماد والجمر ١٩٨٨، ص ٢٤ ـ ٢٥).

أهم الملامح في هذه الجدارية الرائعة خطان يسيران معا، جنبا لجنب: الموقف من أحداث التاريخ المصري في أهم لحظات تحوله، من ناحية، ثم انتقال ثقافة التراث الشفاهي الغيبي من جيل لجيل، من الناحية الأخرى، ولنكتف هنا

بالخط الأول: إن نجيب محفوظ قدوم لونا من "التأريخ الفني" لأهم نقاط التحول في مصر المعاصرة، من مجيء الحملة الفرنسية إلى مصرع السادات، تأريخ لا ترويه لا ترويه وقائع جافة، بل نسيجه شخصيات من لحم ودم ووراثة واكتساب وتعليم ومشاعر ومصالح، عاشت متأثرة بتلك النقاط الفاصلة، تصوغ حياتها في ضوء نتائجها، وهي تدري أو لا تدري، في هذا التأريخ لا يبدو الروائي المتظاهر بالحياد محايدا، لكنه يهب أفضل المصائر لهؤلاء الذين انحازوا للثورة الوطنية في تجلياتها المتتالية، وأسوأ لمصائر – خارج الوطن غالبا بالنسبة للأجيال التي طحنها ٥ يونيو، وتهاوي الأحلام – لمن اختاروا الوقوف على الجانب الآخر من الخندق.

"حديث الصباح والمساء" إضافة ثمينة لقلب عالم نجيب محفوظ، هي تمت بصلة واضحة إلى " الثلاثية"و "ملحمة الحرافيش" و "الباقي من الزمن ساعة" من حيث هي رواية أجيال، وتمت – من الناحية الأخرى – بصلة واحدة إلى "ميرامار" و "المرايا" من حيث هي رواية شخصيات، أثمن ما فيها تفاصيل تل الجدارية الهائلة، التي تجد فيها – كلما

أمعنت النظر – اللون الواحد في درجاته كلها، يشغل مكانه مع بقية الألوان، لا يتجاوز حيزه المحدد له، في إحكام هندسي دقيق.

* * * *

في هذه المنظومة الرابعة والأخيرة قد نجد أن التغير الذي أصاب الكاتب هو أكثر ما أصاب الواقع. بعبارة ثانية: كي نحسن فهم هذه المنظومة علينا أن نضع في اعتبارنا ما أصبح عليه الأستاذ الكبير: وهن منه السمع والبصر وهنًا شديدا، ثم جاءت تلك الحادثة الرهيبة التي تعرض لها في أكتوبر ١٩٩٤ لتزيده وهنًا على وهنٍ، أصبحت يمناه عاجزة عن الإمساك بالقلم، فهو يملي أعماله ولا يراجع تجارب الطبع كما اعتاد، كما أن تكثيف الحراسة من حوله أرغمه على تغيير عاداته التي صارت جزءا من صميم حياته: الخروج إلى الناس، والحياة في قلبهم، وتسمع نبضهم الحي. إذن، ضعفَ منه السمع والبصر، فضاق مدى معرفته بالواقع الحي والعالم الخارجي، وأصبح مقصورا على ما يترامى إليه من أحاديث جلسائه، وهو – في أفضل الأحوال – محدود، وغير محايد بالضرورة، فماذا بقي له؟ الجواب: في عمل من

أعمال نهاية الثمانينات.. في "صباح الورد ١٩٨٨" يكتب: "إنها لنقمة أن تكون لنا ذاكرة، لكنها أيضا النعمة الباقية"، وأكاد أضيف: والوحيدة كذلك، من معينها يمنح نجيب أعماله الأخيرة، إن ضاق الخارج، فقد بقي له الداخل رحبا ثريا.

هنا بالضبط تأتي "أصداء السيرة الذاتية، نشرت مسلسلة في ١٩٩٢ لكنها لم تصدر كاملة إلا في ١٩٩٦، وكلمة "أصداء" في عنوان العمل تشير إلى صميمه، أنه لا يقدم سيرته أو أحدث حياته، لكنه يتقصى انعكاسات تلك الأحداث على عقله وروحه ووجدانه، أن يصفها ويستقطر دلالاتها، ويستخلص دروسها ومعانيها، ثم يصوغها تلك الصياغة الخاصة: أكثر من مائتي مقطوعة، قد لا يتجاوز أطولها الصفحة الواحدة، ويقف بعضها عند السطر الواحد أو السطرين، يلخص فيها الأستاذ ويركز ويكثف ويوجز رؤيته للحياة والناس، في النصف الأول منها ينطلق الراوي حرا يحدثنا بما رأى وسمع وعرف وتذكر وتخيل وحلم، حتى يظهر "الشيخ عبد ربه التايه" في النصف الثاني فيتخذ مجلس "الأستاذ الشيخ" ويتخذ الراوي مجلس "التلميذ الفتى" فماذا في نصفّي النص؟

من البداية يسأل الشيخ: "ماذا يدفعك إلينا؟ فقلت بعد تردد: أكاد أضيق بالدنيا وأروم الهروب" عنها، فقال بوضوح: الدنيا محور طريقتنا وعدونا الهروب" تلك البداية تتردد في صياغات مختلفة، ولكن: ماذا في الدنيا يمكن أن يصبح موضوعا للحب؟ مرة ثانية "سألت الشيخ عبد ربه عما يقال عن حبه للنساء والطعام والشعر والمعرفة والغناء، فأجاب جادا: هذا من فضل الملِك الوهاب" وما أكثر ما قال الراوي وشيخه في المرأة والحب، ومعهما يأتي الفن، وما دمنا في رحاب المتصوفة، فهو يتخذ شكل السماع والطرب، لكن الشيخ وصاحبه لا يدعوان إلى التفرغ للحب والفن، بل إن العمل قيمة كبرى في الأصداء، في ختامها يهنئ الشيخ مريديه، "هنيئًا لمن قام بواجبه في السوق وتحدى الكدر.."، بعبارة من عندنا: من عمل على الاهتمام بشئونه الخاصة من جانب، ولم يهمل الشئون العامة من الآخر، كذلك يشغل الموت: تأمله والتفكير فيه، وتذكر الراحلين والتأهب للقائه، حيزا كبيرا في الأصداء، ولأن الذاكرة هي المصدر الوحيد لما يروي الراوي عن نفسه، وشيخه فطبيعي أن تشغل مسألة الذاكرة والنسيان مكانها، وما كان لصاحب "الأصداء" أن

يهمل الواقع المعيش مهما غاص في أعماق الذاكرة، ثمة مقطوعات عديدة تشي بأن الأستاذ يبقى مهموما بهذا الواقع الثقيل وهمومه الرازحة، خذ هذه المقطوعة وتأمل كلماتها القليلة، "سألت الشيخ: متى يصلح حال البلد؟ فأجاب: عندما يؤمن أهلها بأن عاقبة الجبن أوخم من عاقبة السلامة"!

وفي ١٩٩٦ أيضا صدرت أخر مجموعاته المكتملة "القرار الأخير" لعل أهم ما يلفت النظر فيها ظاهرة الفساد الذي ساد فشمل كل شيء، لم يعد الأمر أمر أفراد فاسدين هنا أو هناك، يدارون فسادهم ويتسترون به، لكنه أصبح مؤسسات قوية باطشة، تستند في قيامها إلى مناخ شامل يشيع الفساد ويشجع عليه، فتحمي الفاسدين وتطارد أعداءهم وتستمد قوتها من شيوعها، حتى أصبحت هي القاعدة والسائدة، وما عداها أصبح استثناء وشذوذًا.

بعدها، أصبحت مجلة "نصف الدنيا" القاهرية هي ناشرة أعماله (كلنا يعرف مدى التزام الأستاذ بمؤسسة "الأهرام" ووفاءه لها منذ التحق بها كاتبا متفرغًا أول السبعينيات، وقد أصدرت منها ثلاث مجموعات: الأولى اسمها "كتاب القرن"، ووصفته بأنه يضم "٥٩ قصة.. آخر ما كتب صاحب نوبل"

(٢١/ ٢/ ١٩٩٩) والثانية والثالثة تضمان "أحلام فترة النقاهة" واحدة صدرت نهاية العالم الماضي والأخرى قبل أسابيع ١٤/ ١٠/ ٢٠٠١ لكن هذه الإصدارات تفتقد الدقة، فالمجموعة الأولى منها تعيد نشر عشرين قصة سبق نشرها في "القرار الأخير" كما أن الأخطاء الطباعية الكثيرة في المجموعات كلها تزيد من عدم اكتمالها، وصعوبة اعتبارها نصوصا معتمدة لهذه الأعمال.

إن شئنا صياغة مختصرة لإبداع نجيب محفوظ في هذه المنظومة الأخيرة – والتي ما يزال الأستاذ قادرا على الإضافة إليها – أمكننا القول أن الكاتب الكبير يستقطر لقارئه خبرات حياته الطويلة، يصفيها ويركزها في بللورات صغيرة مضيئة، وما تزال ملاحقة تحولات الواقع والتعبير عنها عذابه وعزاءه، ولأن ما يبلغه من هذا الواقع أصبح محدودا بالضرورة فهو يمنح من معين الداخل: الأحلام والذكريات والرؤى، وأهم ملامح الواقع الذي يبلغه هو الفساد الشامل الذي أحاط كل شيء (وهو فساد لا دخل للشياطين والأبالسة بحدوثه، لكنه بما كسبت أيدينا: فاسدين وصامتين)، ولا حيلة للصغار سوى محاولة التواؤم معه، الإفادة منه، وتوقي

شروره، وإن عجزوا فوسائل الخلاص عديدة: الموت وفقدان الذاكرة، والعيش في عالم خاص من الهذيانات والهلاوس.

ورغم قلة ما يترامى إليه من هذا الواقع فما يزال الرجل قادرا على تسمع نبض الناس الصغار، ضحايا هذا الواقع قبل أن يكونوا صانعيه، والكاتب منهم، مشارك لهم، متعاطف معهم، يقول عنهم: ما حدث قد حدث، ولكن.. ماذا عما لم يحدث بعد؟.. هو قلق متوجس. نعم.. يرى الطريق ملأى بالعقبات والمصاعب. نعم.. لكنه لا يتخلى أبدا عن الأمل، و "السيد القادم" لا بد أن يجئ صحيح أن الجميع ظلوا بانتظاره حتى داخلهم اليأس.. لكنه عاود الاتصال، فلعله يأتي في المرة القادمة!

ولا يكتفي الكاتب العظيم بغرس الأمل، لكنه يقدم تلك الصياغات المقطرة والمركزة لحكمة الحياة: يراها مدرسة ليس أمام من يدخلها سوى الاجتهاد والكفاح والصبر، يراها رحلة مليئة بالأفراح والأحزان، بالانتصار والانكسار، موشاة بالضحكات والدموع، على أديمها تتلاقى التناقضات وتتحايث وتتعايش، نصارعها وتصارعنا، وأسلحتنا متعددة في هذا الصراع، على رأسها الإرادة والمعرفة والعمل وبذل الجهد

ومكابدة المشقة ثم توطين النفس على تقبل قوانين الأشياء، والإيمان بأن لكل مرحلة من مراحل العمر مسراتها، وأن النهاية حين تأتي فهي لا تعني سوى الانتقال من عالم لآخر، ولعل من أجمل ما يصوغه راوي "الأصداء" هذه المقطوعة: "في مرحلة حاسمة من العمر، عندما تسنم بي الحب ذروة الحيرة والشوق، همس في أذني صوت عند الفجر: هنيئًا لك، فقد حم الوداع، وأغمضتُ عيني من التأثر، فرأيتُ جنازتي تسير وأنا في مقدمتها أسير حاملاً كأسا كبيرة مترعة برحيق الحياة".

ويكتسب وجه الكاتب الكبير في مجمل هذه الأعمال شفافية وعذوبة، ناتجين عن المسافة التي ينظر منها إلى ما يحدث ويسلكه في عداد ما رأى وعرف وخبر، ويصوغه في هدوء، وحكمة من عاش وأراد وعمل وكابد وأنجز وحقق، فحق له أن يتأمل ويستوحي ويستقطر ويصوغ، إن شئت عبارة أكثر إيجازا أمكنك القول أن الأستاذ نجيب ما يزال قادرا على مواصلة الإبداع، وعلى أن يأخذ عمله – كما دائما – مأخذ الجد الكامل، رسالة الحياة ومعنى الوجود.

ألا تراه لا يستطيع – رغم كل شيء – أن يتوقف عن الكتابة؟

* * * *

تلك – مقتبسا عن يحيي حقي – نفحات من عطر نجيب محفوظ، نظرة عجلى إلى عالمه الروائي، لم تعرض لعالمه القصصي إلا قليلاً.

قلت في أول هذا الحديث أن "نجيب" كان موجودا في عالمي منذ الدراسة الثانوية، ثم "أتاني زماني بما أرتضي.." فعرفت الأستاذ عن قرب: في مقهى "ريش" من منتصف الستينيات لأوائل الثمانيات، وفي "الأهرام" حيث كنت أعمل بمجلة "الطليعة" من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧، وكان الأستاذ يأتي إليه كل خميس، ثم في مقهى "على بابا: حتى أصابته تلك الطعنة الغادرة في ١٩٩٤، وتابعت الكتابة عن أعماله منذ بدأت حول منتصف الستينيات، وكان الأستاذ حفيا بي وبما أكتب: يقرأه بعناية ويناقشني فيه بمودة واهتمام، وتصاعد النقاش أكثر من مرة حول أعمال بعينها ("أمام العرش" و "يوم قتل الزعيم" بوجه خاص)، لكنني أشهد أنه كان رحب العقل سمح النقاش، يصغي – باهتمام صادق – لآراء

الآخرين، ويناقشهم في جرأة ووضوح، وإن احتد النقاش فَعلَ ما يفعله ابن البلد القاهري: زاغ من المأزق بالنكتة، ثم أطلق ضحكته الصافية الممتدة!.

وحين أُعلن نبأ حصوله على "جائزة نوبل" مساء الخميس ١٩/ ١٠/ ١٩٨٨ فرح المصريون كأن الجائزة تخص كلاً منهم، صباح اليوم التالي سعيت للقائه في مقهاه، وكنت أهجس بأنه قد لا يلتزم نظامه اليومي المعتاد، لكنه جاء متأخرا بعض الوقت، أمامه ووراءه يمشي صحفيون، ويتقافز مصورون، وجمهور السابلة في "ميدان التحرير" انتبهوا إليه، فراحوا يشيرون نحوه، وبعضهم وجد الجرأة كي يتقدم منه مصافحا أو محتضنًا مهنئًا.

أعد الأستاذ مجلسه كما يفعل كل صباح، وجلست إليه وحدنا:

- أستاذ نجيب.. ماذا يعني هذا عندك؟
- لك أنت سأقول إنني سعيد لأنني كسرت القاعدة.
- أية قاعدة؟
- القاعدة التي تقضي بأن الحصول على أي شيء الآن – دع عنك مثل هذه الجائزة – إنما يقتضي مسـلكًا

خاصا ـ يقوم على قاعدة انتهازية وعلاقات عامـة واتصالات هنا وهناك.. أنا لا أقول أننـي وضـعت قاعدة أخرى.. أقول فقـط أننـي كسـرت القاعـدة السائدة، وقدمت درسا لكل الجادين والمجتهـدين: إن الانصراف إلى العمل، والعكـوف عليـه يمكـن أن يؤدي حتى إلى جائزة نوبل.

ولعل هذه المقابلة كانت من أوائل ما نشر عنه بعد حصوله على الجائزة (مجلة "اليوم السابع" باريس ٢٤/ ١٠/ ١٩٨٨) ومجلة "الأفق" نيقوسيا ٢٧/ ١٠/ ١٩٨٨، يومها كتبت: "الجائزة لنجيب محفوظ، انتصار لقيم الإخلاص والجدية والتجرد، انتصار لإعلاء شأن العمل وبذل الجهد، والانصراف عن انتهازية الفكر والسلوك، والانصراف عن الضجيج الإعلامي الفارغ والسعي المحموم – الذي يستخدم كل الوسائل – للحصول على جائزة من هنا أو منحة من هناك والترفع عن كل ما يشين، أو يخفض الجبين الشامخ، الجائزة لنجيب محفوظ، شجرة الجميز المصرية السامقة، عميقة الجذور في تراب مصر، شهية الثمار وارفة الظلال، طالما تفيأناها وشحذنا أقلامنا الساذجة على جذعها و فروعها..".

وما يزال الأستاذ بيننا: رقما قياسيا وإطارا مرجعيا ومثلاً أعلى يحظَى بكل الحب والاحترام..

ويا أستاذ نجيب.. كل سنة وأنت طيب.

(ديسمبر ٢٠٠١)

في الرواية المصرية الجديدة
– نماذج مختارة

لفتت هذه الظاهرة اهتمام متابعي المشهد الأدبي في مصر، فقد شهد العام الأخير (منذ منتصف ٢٠٠١ على وجه التقريب) صدور عدد كبير من الأعمال الروائية. أما أن يواصل الكتاب الذين رسخت أقدامهم وأسماؤهم – أيا ما كان الرأي في أعمالهم ومشروعاتهم – الإضافة لما قدموه، فليس هذا ما أثار الاهتمام (في ذات الفترة صدرت أعمال جديدة لكل من علاء الديب وجميل عطية وفؤاد قنديل وسعيد بكر ومصطفى نصر وهالة البدري وفتحي إمبابي، وسواهم من مجايليهم) لكن صدور أعمال كثيرة هي الأولى أو الثانية (وفي أحوال قليلة: الثالثة) لأصحابها، الذين تقع أعمارهم – على وجه التقريب، لصعوبة معرفة تواريخ الميلاد على وجه الدقة – بين الثلاثين والأربعين، فأقل القليل من لم يبلغ الثلاثين أو جاوز الأربعين، فهذا ما أثار الاهتمام، وطرح – على الفور – أسئلة مشتبكة: هل هي " موجة جديدة" في الرواية المصرية؟ هل تمثل هذه الأعمال – سواء من حيث

موضوعاتها أو أدواتها الفنية – تجاوزا أو اختلاقًا؟ بما تتميز هذه الأعمال على وجه العموم؟

واضح أننا لن نستطيع مقاربة الإجابة قبل أن نعرض للأعمال ذاتها. هنا أود أن أقول إني قد استبعدت عددا من الأعمال رأيت أنها دون المناقشة الجادة، هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى فإنني بذلت ما وسعني من الجهد في السعي لهذه الأعمال، وإذا كان قد فاتني بعضها فإنني أعتذر لأصحابها، ليس هذا أمرا مقصودا لكنه قدر الجهد. من ناحية أخيرة فإنني لم أقف عند بعض هذه الأعمال بسبب ما لقيت من جفاوة تختلف أسبابها باختلاف أصحابها، وعلاقاتهم، لكنني حاولت تقديم قراءة أقرب ما تكون إلى الموضوعية، قدر ما تطيق القدرة الإنسانية.. **وأن ليس لِلإنْسان إلا ما سعى وأن سعيه سوفَ يرى**

* * * *

ولنبدأ ـ على الفور ـ بواحدة من هذه الروايات التي حظيت باهتمام واضح هي "عمارة يعقوبيان "لعلاء الأسواني" (هي روايته الأولى بعد مجموعتين من القصص القصيرة)، والقاهريون الأقحاح – لو صح هذا الوصف – يعرفون هذه

العمارة التي تتوسط القاهرة. هي مكان الأحداث، منها يخرج الأبطال وإليها يعودون، والروائي يقدم تعريفًا بالمكان وتحولاته منذ فكر المليونير هاجوب يعقوبيان، عميد الجالية الأرمينية في إنشائها في ١٩٣٤،" وتعاقد لبنائها مع مكتب هندسي إيطالي شهير، فجاءت تحفة معمارية جاوزت كل توقع.." وسكنها نفر من صفوة المجتمع في ذلك الحين: وزراء وباشوات من كبار الإقطاعيين ورجال صناعة أجانب واثنان من مليونيرات اليهود، وفوق السطح الفسيح "بنيت خمسون غرفة صغيرة، لا تتجاوز مساحة الواحدة مترين، وتُغلق بأقفال تُعطَى مفاتيحها لأصحاب الشقق يستخدمونها في أغراض مختلفة".. وفي عام ١٩٥٢ قامت الثورة فتغير كل شيء بدأت هجرة اليهود والأجانب خارج مصر، وكانت كل شقة تخلو يستولي عليها أحد ضباط القوات المسلحة، أصحاب النفوذ في ذلك العهد، حتى جاءت الستينيات فصارت نصف شقق العمارة يسكنها ضباط (..) ثم جاء الانفتاح في السبعينيات، وبدأ الأثرياء في الخروج من وسط البلد إلى "المهندسين" و "مدينة نصر"، باع بعضهم شققه في عمارة يعقوبيان، وخصصها البعض الآخر كمكاتب أو

عيادات لأبنائهم حديثي التخرج، أو قاموا بتأجيرها مفروشة للسياح العرب.." وكانت أهم نتائج هذه التحولات انقطاع الصلة بين عالم الغرف الصغيرة فوق السطوح من ناحية، وأصحاب الشقق وساكنيها من الناحية الأخرى.

هكذا إذن، تعكس "عمارة يعقوبيان" وجها من وجوه تغير "النخب" المصرية – لو صح الوصف – من ثلاثينيات القرن الماضي إلى نهايته على وجه التقريب، وهي – زمن الكتابة – تقوم على وجود عالمين مختلفين كل الاختلاف: عالم أصحاب الشقق (والمحلات) من جانب، وسكان غرف السطح من الهامشيين أو "المهمشين" من الجانب الآخر. من الأول سوف نرى أبطالاً رئيسيين: أولهم "زكي البسيوني": سليل النخبة القديمة التي قوضت ١٩٥٢ عالمها، ومن ثم أحبطت توقعاته المأمولة في السلطة والقوة، وهو الآن وحيد في الخامسة والستين، في حياته متعتان ما يزال قادرا على ممارستهما، وهو يبدو خبيرا متفرغًا بهما وذواقة لهما: الشراب والجنس (لكن هذا لا يمنع أن تخدره عاهر وتسرقه..!)، وفي حياته كذلك شوكة حادة لا يقوى على انتزاعها هي صراعه مع أخته الأرمل الشريرة (لم تفلح

محاولة الروائي في إكسابها أية ملامح إنسانية، ولم يكن ينقصها سوى أن "تركب المقشة".. مثل أية ساحرة شريرة!).، ثم "حاتم رشيد": الصحفي الكفء الذي يرأس تحرير صحيفة تصدر بالفرنسية في القاهرة، ابن أستاذ القانون العظيم الذي كان عميدا لكلية الحقوق من زوجة فرنسية، نشأ في رعاية الخدم فاغتصبه أحدهم وهو في التاسعة، وبقيت هذه حقيقته الحقة، أنه سلبي فيما يجب على الرجال أن يكونوا إيجابيين فيه، وكثيرا ما ألقى به شذوذه إلى إذلالات ومهانات شتى، لكنه استقر زمنًا مع عشيق له التقطه من بين جنود "الأمن المركزي" (يقول لنا الروائي أن هذه ممارسة مألوفة في عالمهم)، وعلى يديه جاءت نهايته الدامية، أغلق الكاتب الدائرة وغسل يديه: ما يبدأ بالشذوذ ينتهي بالجريمة! ثالث الثلاثة هو "الحاج محمد عزام" المليونير الكبير، صاحب محلات الملابس أسفل العمارة وشقة في الطابق السابع منها، فيها أقامت زوجته السرية قبل أن تنفض الاتفاق وتصمم على الاحتفاظ بجنينها، أجهضها الحاج ونبذها بالقسوة اللائقة. من قاع القاع جاء: ماسحا للأحذية في مكان منزوٍ من ذات الشارع، اختفى عشرين

عاما ظهر بعدها ومعه الثروة. من أين؟ لا تسل، لكن تأكد أنه لن يكون طريقًا مشروعا، بل لن يكون شريفًا. ذلك حال أثرياء هذا الزمان، وما دامت الثروة قد جاءته، فلم لا يسعى إلى السلطة؟ صحيح: لماذا لا يدخل مجلس الشعب؟ لو تحقق له هذا لعقد الصفات بالملايين. سيكون الحاج سبيلنا لرؤية فساد رموز السلطة، من "كمال الفولي" المسئول الخطير في الحكومة و "الحزب القومي" إلى "الرجل الكبير" المحتجب فلا يراه أحد، لكنه يتقاضى نسبة الربع من أي توكيل يتجاوز عائده مئات الملايين!

من العالم الثاني، عالم السطوح سوف نرى أهمهم: "طه الشاذلي" وحبيبة صباه "بثينة طه"، كان ابن "عم الشاذلي" بواب العمارة، صبي ذكي مجتهد متطلع، استطاع أن يحمي نفسه فشب وهو يحمل الحد الأدنَى من التشوهات العقلية والنفسية التي يخلقها وضعه المتدني إزاء أصحاب الشقق وأبنائهم، نجح بمجموع كبير في الثانوية العامة، لكن وضع أبيه حال بينه وتحقيق حلمه في الالتحاق بكلية الشرطة (الطريق المختصر للقوة والسلطة)، وفي كلية الاقتصاد دفع به وضعه الطبقي نحو فقراء الجامعة، ومنهم – وهي خطوة

منطقية ومعقولة – إلى الجماعات الدينية التي ارتبط بها حتى لقي مصرعه في عملية اغتيال ضابط كبير من "أمن الدولة" "بثينة" جارته في السطوح وحبيبة الصبا، ما إن حصلت على "دبلوم التجارة" حتى حدث ما يحدث لكل الفقراء: مات الأب فجأة دون تعويض أو معاش، وكان عليها أن تدخل الغابة تلتمس العيش لها ولإخوتها، وسرعان ما تعلمت كيف تستثير الرجال، وكيف تترك لصاحب المحل الذي تعمل بائعة به أن يعبث بجسدها على أن يفي بالتزامين: أن يبقي على عذريتها، وأن يدفع لها عشرة جنيهات في كل مرة، وكان طبيعيا أن تفتر علاقتها بطه، ثم تذوي حتى لا يعود لها أثر.

هل يدهشك أن تنتهي الأحداث في "عمارة يعقوبيان" بحفل زواج بثينة من زكي البسيوني في "بار مكسيم"؟ هي مكافأة يمنحها الروائي (المحب لفعل الخير!) لاثنين من أبطاله لقيا كثيرا من العناء، أم أنها محاولة مرتبكة لوضع نهاية تلملم ما تبقى من خيوط؟ أيا ما كان الجواب فوراءه ثقل الواقع الموضوعي الذي خنق علاقة الحب بين طه وبثينة، ولن يتسع المقام لمتابعة الشخوص الثانوية والعلاقات والأحداث الصغيرة التي تشكل النسيج الحي للعمل. أكتفي هنا

بملاحظتين حول أمرين يمكن أن يثيرا بعض الخلاف والجدل: الأولى هي أن الشخصية التي تمارس سلوكًا جنسيا شاذًا بالفعل أو بالإمكان – موجودة في الرواية المصرية منذ "مليم الأكبر" لعادل كامل و"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، إضافة لبعض الشخوص الأخرى في "الثلاثية" و"المرايا" وسواها، أما التناول التفصيلي لحياة هذا الممارس ومشاعره وتفاصيل ممارساته، فموجود في أعمال من الأدب العالمي المعاصر، عند جان جنييه وسارتر وتنيسي وليامز وسواهم، ولست أجد في هذا التناول تزيدا ما دام يضيف إلى شخصية صاحبه، وتكوينه النفسي – الجنسي، والعوامل التي أدت به لأن يصبح على ما هو عليه، الملاحظة الثانية حول التنازل، التفصيلي والمسهب كذلك، لمختلف المراحل التي قطعها طه في رحلته مع الجماعات الدينية، والروائي يتابعها من مرحلة لأخرى: من الاستواء إلى التنظيم إلى هجرة "المجتمع الجاهلي" لمجتمعهم الخاص، حيث التدريبات القاسية، وحيث العمل على حل مشاكل الشباب الجنسية بتزويجهم من "الأخوات": إلى الحشد العقلي والنفسي والعاطفي المتقن الذي يؤدي بالمخلصين منهم إلى تمني الشهادة والموت في سبيل

الله، ولست أرى في ذلك تزيدا كذلك، فتلك النماذج موجودة في مجتمعنا، وهي ليست قليلة ولا خاملة، ولا بأس بأن نراها في تحولها التدريجي من الهم الخاص إلى العام، فهذا أدعى إلى تبين مواضع الخلل، في الواقع السياسي – الاجتماعي الذي يحرم طالبا ذكيا مجتهدا من الالتحاق بالكلية التي يريدها، ثم يسجنه ويعذبه وينتهك رجولته بأكثر الأساليب غلاظة ووحشية، فيخرج من سجنه قنبلة موقوتة، ساعية للانفجار والتفجير جميعا.

* * * *

من وسط القاهرة لأعماق الصعيد مع خالد إسماعيل وروايته "كحل حجر" والقرية التي يختارها الراوي يحددها تحديدا: " كوم غريب، مركز "طِما"، محافظ سوهاج".. وهي ذات القرية التي تدور فيها، وحولها، روايته الأولى " عقد الحزون" الصادرة في ١٩٩٩، ولما كانت هذه الصورة موجودة – على نحو أكثر كثافة – في روايته الأولى، قلنا أن نستخلصها من العملين معا، والحقيقة أن بينهما كثيرا من الوشائج يمكننا أن نجملها في أن الرواية الأولى تكاد أن تنحصر في القرية وما حولها، حيث حصل الراوي على

شهادته الجماعية ويلوب بحثًا عن عمل، وتنتهي بمجيئه إلى القاهرة ليعمل – وهو الحاصل على الشهادة العليا – "نفرا من الأنفار" الثانية تراوح بين حياة الراوي في القاهرة، وما يحدث في القرية حين يزورها أو يستعيد ما حدث له فيها.

وعلى نحو ما يمكن القول إن يحيي حقي قدم ملامح من الحياة الصعيدية في عشرينيات القرن الماضي (عمل في مدينة "ملوي" عامين من ١٩٢٧ إلى ١٩٢٩" في وظيفة "معاون إدارة" التي كانت تقتضيه التنقل للقرى لأداء عديد من المهام، وتجد هذه الفترة تعبيرين عنها في كتاباته النثرية: "خليها على الله" بوجه خاص، وفي قصصه "الصعيديات" في مجموعتيه "دماء وطين" و "أم العواجز" بشكل خاص كذلك)، ثم جاء يحيي الطاهر عبد الله ليقدم ملامح أخرى عن صعيد الخمسينيات والستينيات (بدأ كتابة القصة في ١٩٦١، وقدم من الصعيد إلى القاهرة في ١٩٦٤، وصدرت مجموعته الأولى في ١٩٧٠)، وها هو خالد إسماعيل يقدم ملامح من صعيد التسعينات (خالد من مواليد ١٩٦٨) فما الجديد والمختلف؟

رأى يحيي حقي الصعيد بعينَي الموظف، ابن العاصمة، لكنه محب متفهم متعاطف، يرى كل شيء فلا يقنع! إلى أن وصل لأعماقه. ونظرته الرحبة تضم الطبيعة والإنسان والحيوان في كل واحد، ولعل أوضح ما في هذه "الصعيديات" اهتمام الكاتب بوصف قوة الدافع الجنسي وتوثبه للانطلاق وتحقيق الارتواء، رغم ما يتبع هذا الارتواء من دمار: جسدي ونفسي واجتماعي كذلك، هذا من ناحية، من الناحية الأخرى ثمة خيوط غير مرئية تحرك مصائر البشر، تتحكم في حركتها تقاليد راسخة كالقدر (إن هذا ما يحدث في أهم تلك الصعيديات" "أبو فودة" و "الراعي والغجرية" و "البوسطجي" و "حكاية في سجن").

يحيي الطاهر كان مختلفًا، هو ابن هذه الأرض وليس وافدا إليها من أي مكان أخر. في أعماله الأولى قدم صورة لحياة الناس في قرى الصعيد ومدنه الصغيرة: أسرى يضطربون في واقع قاسٍ (ما أشد حرارة الشمس ووهجها في قصصه!)، تحكمه علاقات حديدية صارمة، محددة سلفًا، تنتظم طقوس الحياة اليومية حتى أدق تفاصيلها، لون من الثقافة – بالمعنى الأثنروبولوجي للكلمة – في مجتمع

محاصر، مغلق مثل انغلاق، "الطوق والإسورة"، السيادة فيه معقودة للرجل، ولكبار السن منزلة خاصة، والنساء حارسات لهذه السيادة، لا يهم حضور الرجل، الفيزيقي، أو غيابه (بالرحيل أو بالموت) لأنه حاضر دائما، فهو "الأب الرمزي" كما يعرفه المشتغلون بالتحليل النفسي، لذا حين يقتل الأب يصبح الثأر ضرورة لا محيد عنها كي تتواصل الحياة، في هذا المجتمع المغلق، صارم الحدود والملامح، تصبح الأسرة هي البنية الأساسية التي تنظم العلاقات وتحدد الأدوار. هنا فإن علاقة الأخت بالأخ أوضح العلاقات: الأخت تتشهى أخاها تشهي الأنثى للذكر، والأم موجودة، ساهرة – بروح الرجل – على حراسة التقاليد التي وضعوها حاضرين وغائبين. إنه عالم يصطخب بشهوات محاصرة، متوثبة للتحقق، لكن الواقع يعوق تحققها، ويضع لها العقاب الصارم: الدمار أو إيقاع الأذى بالجسد موضع الرغبة. ثم هو عالم تلعب فيه الأسطورة دورا مهما كجزء من الموروث في المجتمع المغلق، من جانب، ومعادل إنساني لهذا الواقع، من الجانب الآخر.

واقع الصعيد الذي يقدمه خالد إسماعيل في روايتيه مختلف من وجوه عدة، والحقيقة أننا نجده عنده "واقعين" لا واحدا، من ناحية، والثاني ما يعيشه الراوي (" يحيي" في الأولى و "إبراهيم" في الثانية) بنفسه، وينتهي في الأولى بقدومه إلى القاهرة، واحدا من "الأنفار" رغم شهادته الجامعية، في حين تتابع الثانية محاولاته للعمل بالتدريس، ثم الصحافة، والبحث لنفسه عن موطئ قدم في المدينة الكبيرة، وتتجسد محاولاته – أكثر ما تتجسد – في السعي لإقامة علاقة تنتهي بالزواج، يخفق في ثلاثة منها، ويخايله الأمل في الرابعة.

أحد وجوه الاختلاف يتمثل في تفكك الأطر التقليدية الراسخة للعائلة، فنحن نجد الأجداد – الأشقاء (عبد الله وعبد الحي وعبد الخالق) يتلاحون ويتخاصمون، وينذر أحدهم أن يقاطع أباه حتى لا يمشي في جنازته أو يتقبل العزاء فيه، وقد أو في نذره، والأخ "محمود" يرفض استضافة أخيه – راوي "عقد الحزون" – فيقطع هذا الأخ كل علاقة له بأخيه الوحيد، بل يبلغ هذا الأمر أقصاه: يبصق الابن على أبيه "الخال عبد الستار" ويشهر في وجهه المطواة"!.

ملمح ثانٍ ظهور "الجماعات الدينية" في قرى الصعيد ونجوعه، في "عقد الحزون" يتابع الراوي ظهورهم، واستيلاءهم على جانب من "جرن" القرية أقاموا فيه "زاوية" لهم وكان على رأسهم اثنان لا يخلو مسلكهما من الشبهات، بل أن بينهما علاقة لواط تعرفها القرية كلها.. وكل يوم يخطب "عنتر" خطبة بعد العصر "والناس مندهشون من حكمة المولى الذي يمنح العاصي الهداية حتى لو بلغت ذنوبه عنان السماء". لكن الرواية لهم بالمرصاد وكذلك أهل القرية، ليس مهما أن نتتبع ممارساتهم، وكبيرهم يتزوج امرأة "منقبة" من "طِما"، أو وهم يبيعون الكراسات والكتب الدينية والأدوية المستخلصة من الأعشاب والتي تداوي كل الأمراض، لكن المهم أن نلقي نظره على ممارساتهم مع الأقباط، وقد فضل كثيرون منهم هجرة القرية.." اختاروا الحياة بعيدا عن النجع بعد قيام "الشيخ عبيد" وشبان "إصلاح المنكر" بالاعتداء على القسيس "شاكر".. ضروبه وخلعوا ثيابه وألبسوه جلبابا عاديا ثم حملوه إلى "الزاوية".. وأجبروه على أن يقول "أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله" ثم أطلقوا سراحه في الليل.. (..) بعد هذه الحادثة تكررت شكاوى النصارى من

سرقة بهائمهم المربوطة في غيطانهم.. (..) وأغلقت أبواب بيوت النصارى ثم فوجئنا بأن العمدة و "الشيخ عبيد" و "عنتر" قد اشتروا هذه البيوت، واستقرت الأحوال على أن شبان "إصلاح المنكر" هم "أهل الشريعة" يطبقونها على من يرون أنه مخالفًا "للدين"، ويعدد الروائي بعض ممارستهم تلك، ويترك لك جواب السؤال: هل هم حقًا، يصلحون المنكر" أم هم يشعلون النار ويفسدون كل شيء؟

ملمح مهم ثالث يتبدى في الاختلاف المتعلق بشيوع الممارسات الجنسية أو المتصلة بها. وإذا كانت "البنت نوال " في قصة يحيي الطاهر الجميلة "جبل الشاي الأخضر" قد لقيت عقابا صارما أدمى جسدها الصغير لأنها كانت تجد المتعة في أن تحك فخذيها ببطن الجاموسة وهي راقدة على ظهرها، فإن البنات والصبيان أصبحوا يمارسون ألعابهم الجنسية وأشكال عبثهم الصغيرة هنا أو هناك في غيبة الكبار، إن " خالد إسماعيل" أكثر صراحة ووضوحا من سلفية وهو يزيح الأستار عن الممارسات واللقاءات الجنسية المتخفية وراء واجهات الظاهر. في روايتيه كلتيهما سوف نجد "عايدة" و "فايزة أم كحلة" و "وديدة"، كلهن يقحبن، ونجد

أخريات واقفات على الحد الفاصل بين التعهر الخفي والمعلن، ولعل لهن جميعا أصولاً عند "نرجس" في قصة يحيي حقي ذات الجمال الخشن "أبو فودة" يقول عنها أنها كانت تخون زوجها يوم السوق من كل أسبوع، وتتردد على الموظفين العزاب بانتظام "وتضع الثوب الذي يروقها في قعر قفتها تحت البيض وربطة الكتاكيت" الفرق بين نرجس، وكل هاته النسوة أن الأولى كانت "بحراوية" وافدة، أما هن جميعا فمن قلب النجع وأهله، وليس هذا بالفرق الهين!

وقارئ يحيي الطاهر يعرف أن أعماله كلها تنتظم في منظومتين كبيرتين: الأولى عن حياة الناس في قريته "الكرنك القديم" والثاني عن "الرجل الصغير" وضياعه في المدينة، كذلك أمر خالد إسماعيل، ففي أعماله (وأعني هنا مجموعتيه القصصيتين أيضا) المنظومتان، أنني أعتقد أن ما قدمه عن قريته هو الأفضل والأبقَى، ولعل في "كوم غريب" الكثير الذي لم يقله بعد.

* * * *

لنواصل تصعيدنا في مصر العليا، إلى الجنوب من "كوم غريب" تقع قرية "الحاجر" أغلب الظن أنها على حدود

أسوان، قريبة من مصنع السكر والمعبد على ضفاف النيل. هذه القرية هي موضوع رواية أسماء هاشم (الأولى) "المؤشر عند نقطة الصفر" أهمية هذا العمل ـ عندي ـ تتمثل في وجهين: الأول أنه يكشف تكون وعي فتاة من أعماق الصعيد، حصلت على قدر بسيط من التعليم ثم خرجت للعلم في "بازار" تخالط السائحين، وتقيم معهم علاقات هشة وعابرة، وتغريهم بشراء الأشياء ذوات الطابع "السياحي" التي تمتلئ بها هذه "البازارات " بعد انتهاء عملها تعود لتعبر النهر إلى الغرب، ثم تهبط الطريق المغبر إلى حيث تقيم "العائلة الممتدة" تلك العائلة، ومن حولها "الحاجر" كلها، هي التي تمثل تماما المجتمع المغلق، انغلاق "الطوق والأسورة" ولعل إمارات هذا الانغلاق هي التي تجمع الحكايات المتعددة في الرواية: حكاية "العمة عائشة": كانت فتاة جميلة، وكانت "عايقة" كذلك، تهتم بنظافة جسمها وثوبها، وتولع "بالحناء" بوجه خاص.."يداك لا تخلوان من الحنة، تجلسين أمام باب غرفتك ترسمين بالحنة قلوبا وزهورا وسنابل وتيجان"، هي متأهبة دائما لاستقبال الرجل، لكنه لا يأتي! مرة واحدة جاء، لكن كان غريبا عن "الحاجر" وليس

من أبنائها، فهوتْ الأم على الحلم بضربة واحدة، وبقيت العمة عانسا يدب الذبول إلى روحها والتجاعيد الصغيرة إلى وجهها، تقضي الوقت في المناكدة والمشاكسة وممارسة طقوس جلب الرجل بشتى الطقوس وحمل الأحجبة والتمائم، وهو لا يأتي. وثمة أيضا حكاية "زينب" ابنة عم الراوية وزوجة أخيها، تقول عنها "تزوجت أخي وأنجبا بنتين ذاتي رؤوس ضخمة وأطراف نحيلة لا تقوى على حملهن فيسقطن بعد خطوة أو اثنتين، يستنجدن بالقادم، ويهززن أذرعهن كطيور مكسورة (..) الأطباء يقولون إنه تراكم جينات وراثية مرضية نتيجة زواج الأقارب: وجدتي لا يعجبها الكلام.. وتقول أن جدي ابن عمها وأنجبت منه الكثير".. ثم حكاية القريبة التي جاء بها أبوها وعهد بها إلى الجد لأنها لم يجد لها زوجا ينتمي إلى القبيلة، ولم يجد الجد حلال سوى أن يعرضها على ابنيه ليتزوجها أحدهما، فتزوجها العم لتشتعل نار جديدة في البيت الكبير، وهناك أخيرا، حكاية الراوية نفسها "سمية" لقد نجحت في أن تحقق نوعا من التوافق مع هذا المجتمع المغلق، أعانها وعيها بحدوده على أن تتواءم معه، وأن تتعاطف مع ضحاياه: تصغي للعمة وتلاطفها

وتتفهم دوافع سلوكها النكد المشاكس، وتأتي لزوجة أخيها.. سرا – بأقراص منع الحمل، وتقول لنفسها، ولنا. على مدار تشكل الوعي كانت تتكشف لي تجارب عديدة عن كائنات مقهورة، مفردات في كيان منظوم لا يمكنها أن تعيش خارج سياقه، خوف حقيقي بدأ يتضخم مع استطالة قامتي.. يحيلني إلى شيء ضمن أشياء عديدة تكون منظومة مجتمع تحركه أعراف خاصة وتعاليم صارمة، ينمو داخل نفسه".

لكن هذا كله لم ينقذها. كان لابد أن تصطدم بمنظومة هذه الأعراف الصارمة: خفق قلبها لشاب يعمل مرشدا سياحيا في الفندق المجاور. كانا يلتقيان كل صباح، يعبران عن عواطفهما بالاهتمام الصادق والكلمات المواربة. مرة واحدة – بعد أن لاحت نذر النهاية – كادت الرغبة في البوح أن تغلبهما: " كانت يدك مرتجفة وكذلك يدي.. حدثت في عيني فرأيت الحزن واليأس في عينيك، وأنت رأيت الوهن في عيني، كان كل منا يلوذ بالآخر. غير أننا لم نفعل إلا تبادل ضغطات خفيفة مواسية.." أما لماذا جاءت النهاية فلسبب واضح وصارم فإنه ليس من القبيلة لكنه من "مدينة الغرباء".

وهذا يؤدي بنا إلى الوجه الثاني من وجوه أهمية هذا العمل، والذي يتمثل في نجاح الكاتبة في تصوير الحدود القائمة بين الجماعات الداخلية الثلاث التي تشكل وجه الحياة في هذه البقعة ـ وسواها ـ من صعيد مصر. تقول الراوية في نجواها لصاحبها "كنت أتمنى أن أقول له أن النيل كان يفيض ويغمر بمائه وطميه مساحات شاسعة، فتخرج من تحت طميه الزروع، وتنهض جدران المعابد والمنازل، ووجوه بشر يحملون سمرة طميه المتدرجة. كف الآن عن الفيضان وانزوى في مجرى ضيق.. تاركًا في الشرق مساحة شاسعة أكسبها المعبد الفرعوني أهمية خاصة، فتشاجر عليها الثلاثة، كلٌ يرى أنه الأحق بها: القبائل القديمة التي تعيش منذ القدم على حافة النيل الشرقية والغربية أيضا. النوبة المهجرة مستندة إلى تاريخ قديم في إقامتها على حافته محاولة استثمار تضحيتها الإجبارية لتوفير مكان مماثل. أما الفئة الثالث: الوافون الذين عمروا المدينة، ألا يعطيهم هذا الحق في الزحف ليحتلوا حافة النيل؟ كنت أتمنى أن أقول له إننا نحن الثلاثة، نتحاور ونتحاور، حوارات قصيرة مبتورة، لكننا لا نمتد خارجها.. نتحرك إلى دواخلنا فقط".

إنما لهذا تنتهي قصة الحب التي لم تكد تبدأ. لكن الراوية حين تجنبت تحقيق انتصار زائف لا تسمح به معطيات الواقع الموضوعي أضارت إلى أمل أن يصبح المستقبل مختلفًا عن الماضي والحاضر: الاعتراف بما يمثله هذا الانغلاق، متمثلاً في زواج الأقارب، فتسافر "زينب" تلتمس العلاج لطفلتيها في القاهرة هذا من جانب. من الجانب الآخر فإن السجلات التي يحتفظ بها الجد في " قدس أقداسه" والتي تحوي أسماء أفراد القبيلة وأنسابهم، قد تعرضت للاهتراء والبلى، وترى الراوية في هذا بصيص أمل قد يفتح نافذة صغيرة يدخل منها صاحبها وسواه.

تلك رواية "أسماء هاشم" لا تخلو من إسهاب هنا وإطناب هناك، ولا تخلو من تعثر في التعبير عما تريد الراوية أن تقول، لكن ما أزعجني حقًا، حتى هممت ـ أكثر من مرة ـ بالتوقف عن القراءة، فهي الأخطاء اللغوية الفادحة التي لا تخلو منها صفحة واحدة، مازلت غير قادر على التسامح مع مثل تلك الأخطاء: كيف لكاتب أن يكتب "نصا أدبيا" وهو لا يعرف لغته، أي لا يعرف أدواته الحقيقية في التعبير؟

* * * *

بعيدا عن الوادي كله تأخذنا ميرال الطحاوي إلى صحاري الشرقية والغربية، خاصة الأولى منهما في "نقرات الظباء"، هو عملها الثالث بعد "الخباء" ١٩٩٦ و "الباذجانة الزرقاء" ١٩٩٨، وتثبت الكاتبة في نهاية عملها الأخير أن "الخباء" أعيدت طباعتها ثلاث مرات، وأنه تم اختيارها، كأفضل عمل روائي عام ١٩٩٦، وترجمتها الجامعة الأمريكية في القاهرة إلى الإنجليزية. كما صدرت في لغات أخرى، كما تذكر أن روايتها الثانية فازت بجائزة الدولة التشجيعية في الآداب عام ٢٠٠٠ كما ترجمت إلى لغات متعددة.

لا عليك من هذا كله. فنحن نعرف أنه لا يدل – بالضرورة ـ على جدارة الأعمال موضوع "الجوائز" المختلفة، وأن عديدا من الأسباب قد تكون وراءها، وعلينا أن ننظر للأعمال ذاتها، بمنأى عن تلك الهالات، والحقيقة أن "الخباء" كانت ـ عند صدورها في ١٩٩٦، بعد مجموعة من القصص القصيرة ـ مفاجأة منعشة: عمل صلب متماسك، تستعيد فيه الراوية ـ فاطمة ـ عالما قديما، بل هي تستصفيه من قبضة العدم، ذلك أنه يتراجع تحت خطى النور

أو التقدم أو "الحضارة" كما تقول الراوية ذاتها، وهي تقدم أدلتها على تقوض قواعده. إنه عالم البدو، بدو الصحراء الشرقية القريبة من القرى على وجه التحديد، وهي تستحضره بقوة الفن فتبعث الحياة في طقوسه وممارساته وعاداته وتقاليده وأمثاله و "مجاريده" أو قصائده في الفرح والحزن. عالم تبدو فيه السيادة للرجل، لكن السيادة الحقيقية هي للأم ـ الجدة ـ المؤسسة. صحيح أن الأب هو محور الحياة في عالم فاطمة، لكن الكلمة الأخيرة هي للجدة "حاكمة" ـ لاحظ دلالة الاسم. هي حارسه التقاليد، القيمة عليها، في حضور الرجل أو غيابه، أهم هذه التقاليد التي تحرص الجدة على التزامها، وتلزم الآخرين بالتزامها، هي ما تتعلق بالمرأة ومكانتها المتدنية. والبيت الذي تعيش فيه الراوية نموذج لتجليات هذا التدني، بيت كله من النساء: الأم المريضة ملازمة حجرتها في بكاء دائم، لا يعيش ممن تنجب سوى الإناث، وثمة أربعة منهن، إضافة للأم البديلة والخادمات المقيمات والعابرات، أما الرجل ـ الذكر ـ الأب فهو يشرق ويغرب، يغيب مع قوافله كثيرا ويحضر قليلاً "وحتى حين يأتي فلن تكف (الجدة) عن فرك الدخان، وستلمع عيونها

الضيقة الصغيرة بمكر وهي تسأله عن رحلته ومرعاه "يجلس بين يديها ضئيلاً، كأنني لم أر صدره المليء بالعظمة قبل ذلك، وكأني لم أره يمشي والكل يركض من رهبته ".. وما أكثر الأمثال ـ التي تمثل ضوابط للسلوك الاجتماعي ـ التي تطلقها الجدة ضد الإناث، وهي أولهن كما تقول. خذ بعضها: "قيدها بقيد حديد، وارمها في بيت سعيد"، "اقبرهن قبل أن يقبرن سيرتك وفضائلك.."، "إن ما هابت السكك، تشرد النعجة".. وها هي الجدة تدلي بأقوالها المأثورة عن البنات: "جلبة شوم، قنايتهم حرام، بضاعة تربيها لغيرك، إن تركتها بارت، وان بعتها عليك الخسارة.. يكفينا الله شر بلاياهم ".. ثم تقول متباهية بحظها الحسن: "والله ما عاشت لي بنت.. (....) مسافةْ ما البنية تواوأ يأتيها ستار الصبايا.. يحمل ويشيل.." (أليس هذا من صميم "ثقافة البدو" لو صح التعبير، أليس استمرارا لتقاليد "الوأد" الشهيرة"؟ أليس ترجمة دقيقة للقول البدوي المأثور: نعم الصهر القبر؟)، وليست المسألة أقوالاً فقط، لكنها محددات للسلوك: توافق الجدة على أن تتزوج الفتاتان الكبيرتان من أب وابنه، وبعد اشتداد المرض على الأم، ثم موتها، تأتي الأخت الكبرى "صافية" لترعى

أختيها، وتظل سنة كاملة لا تعود لبيتها وزوجها الذي تبدو نافرة منه، وحين يأتي هذا ليطلبها تكون كلمات الجدة لها: "يا خلفة السوء، ماذا يقول فينا العربان؟.. (..) والله إن ما جمعت خلقاتك وأطعت سيدك ورجالك لأذبحك كيف الذبيحة وأعلقك في وتد بيته.. يا عاصية.. يا ملعونة.." ومن عجب أن تدور دورة الأيام، وتموت الجدة فتشغل صافية مكانها على الفور، ويقدم لها موروثها المنطق: "القافلة لا يسيرها إلا الحداء" لكن خطو الأيام. حمل مزيدا من نذر تقوض هذا العالم، من هذه النذر أن الأختين الصغيرتين، من أم أخرى، أصبحتا "تجران الأوراق، وتمتطيان الدواب، ويسرح بها الغفر للمدرسة البعيدة..".

وتقول أمهما للراوية مقفلة هذا القوس كله:" آه يا فاطمة لو جدتك" "حاكمة" رأت ذلك، كانت سفحت دمهما على البوابة.. الزمن رياحه عاتية".

وإذا كان كل ما فات من تحقير توجهه الجدة لحفيداتها، فإن نصيب "بنات الفلاحين" اللائي يأتين للعمل عندهم أكثر قسوة وبذاءة، فهي تنهرهن وهن يغنين أثناء عملهن في تجهيز القطن.."تخرج إليهن بمشيتها العنيفة وجسدها

المتخشب: اِخْرسِي إخْرسِي يا خليعة.." تركلهن بما تطوله يداها: "إخرجن يا بغايا يا قليلات الحياء.. فلاحات مفضوحات بلا ستر.. بغايا.." ويقينها الذي لا يتزعزع أبدا أن "الفلاحين أنجاس.. يسرقون كحل عينك".. والحقيقة أن موقف أولئك البدو من الفلاحين وسواهم يقف على حدود العنصرية وفكرة نقاء الدم. هذا هو الأب يدلل ابنته الراوية: " هل تحبين أن تصبحي مثل أميرات الترك؟ تجرين ذيل ثوبك وينحني الناس للأميرة فاطمة الجميلة؟ وسوف يأتي ولي النعم نفسه ليخطبك وأطرده مثل كلب، "فاطمة" بنت الأكارم تتزوج من جركسي؟ إنها مهرة عدنانية أصيلة.. اذهب يا تركي يا أحمر.." أليس هذا ما يعنيه أعراب الصعيد حين يقول مثله السائر: يأخذها التمساح ولا يأخذها الفلاح؟

إن تلك الجوانب من "ثقافة البدو" ـ لو صح التعبير مرة أخرى ـ هي أكثر ما لفت نظر قارئي "الخباء " ومن كتبوا عنها. بقيت نقطتان جديرتان بالإشارة: الأولى هي "المدام" أو "الخواجاية " أو "آن": أجنبية تتردد على أخبيتهم، وتدرس كل شيء عنهم، وتقول الراوية بأنها: " تقتني كل شيء، من طير وحيوان ونبات وزواحف، تأخذ الراوية معها كي تداوي

ساقها المهيضة (وينتهي الأمر إلى بترها !) وتعلمها اللغات و "الحضارة" كما تقول، وينتهي الأمر بالراوية كذلك أن تقول عن نفسها: " فاطم انشطرت نصفين" نصفًا يرطن، ونصفًا يهنهن بالمجاريد" ولأن هذه الخواجاية (وهي شخصية تجد أصولها عند فتحي غانم في "الجبل" ١٩٥٧، على سبيل المثال، تكتشف أن فاطمة حكاءة متفننة فهي تقدمها لضيوفها كي تحكي لهم. النقطة الثانية هي ما تحكيه: حكاية موازية متخيلة يبدعها خيال فاطمة عن "مسلم" " وامرأته" "سقيمة" وابنتهما "زهوة" وهي حكاية كثيرة التفاصيل، تصدر عن التراث الأسطوري، وتعبر عن أشواق الراوية وأحلامها.

ولعل هذا كله وراء ما لقيت "الخباء" من اهتمام.

هذا العالم الخاص، والمتفرد هجرته الكاتبة في عملها التالي لتعود إليه في هذا العمل الأخير، ولضيق المجال سنرجئ مناقشة "الباذنجانة" الزرقاء" ـ هنا والآن ـ لنرى كيف استعادت عالمها القديم. في إيجاز يمكن القول أن "نقرات الظباء" هي رواية تمام تقوض هذا العالم وانهيار قواعده. تحالفت عوامل عديدة لتقويضه: بعد ١٩٥٢ استولى النظام الجديد على: إقطاع البدوان"، وقسمت الأرض بين

الفلاحين، وراح الأب يبيع لأولئك الفلاحين أنفسهم (والذين ظلوا دائما موضع الزراية والاحتقار ما تبقى له من أرض حتى تظل "المضيفة عامرة، لا يقاد النار بعد النار والقهوة بعد القهوة وذبح شياه جديدة "، ويدور الحديث دائما حول موضوعات ثلاثة لا رابع لها: الأسلاف أو الأجداد وما كانوا عليه من عز ومنعة (اقرأ: استبداد وتسلط) والخيول: أنواعها وخصائصها، ثم الصقور أو الجوارح بشكل عام: طباع كل منها ومزاياه وعيوبه (أكثر من مرة في العمل قد تحس بأن المعلومات بالخيول والجوارح تجاوزت حدود توظيفها في العمل، وأصبحت مقصودة لذاتها وغرابتها !) الأب هو ما يتجسد من خلاله تقوض هذا العالم (ولعله ينتهي بموته)، ظل يعيش حكايات الأسلاف والخيل والصيد، والعالم يتغير من حوله وهو لا يبالي، أكثر من مرة شهد بنفسه إمارات هذا التقوض: حين ضاق به الحال كتب رسالة إلى الأمير "فيصل آل سعود" يذكره بالعلاقات بين القبائل، ومعاهدة التحالف بين الأسلاف. ولم يتلق ردا بطبيعة الحال، فقنع بأن يعمل في خدمة أولئك الذين مازالت خبراته بالخيول والصقور تعني شيئًا ذا قيمة عندهم: السعوديين و"الكوايتة" ومن إليهم، وانتقاه

واحد منهم صحبه إلى رحلات صيد في جبال الألب وجبال أوزبكستان وسواها ليرى كيف أصبح الصيد "معركة بهيجة يطاردون فيها الطيور باللاسلكي والبنادق الآلية ويحددون مواقعها بالرادار.. (..) بعد أن عاد من تلك السفرة الطويلة علق على بابه لافتة باسم "الشيخ مطلق الشافعي السليمي، خبير خيول وصقور..".. أنه مصمم على الحياة في العالم الذي يشهد انسحابه إلى العدم، وهو لا ينسى ـ في رقدته الأخيرة ـ ما فعله الأمير بجوارحه، حين أمر بإطلاقها جميعا، ثم صادها بالشراك الفجر التالي كي يثبت لهم أنه "حتى الطير الحر يمكن أن تعقفه من طعمته " (!)

إذا كانت تلك هي "الحياة العامة" للأب، لو صح التعبير، فإن حياته الخاصة يلفها غموض والتباس مقصودان. وقد تقرأ العمل أكثر من مرة وتبقى معك الأسئلة: "مهرة" راوية العمل، من أمها؟ إذا صبرت على فك الخيوط المشتبكة، وحللت نقاط الغموض والالتباس التي أشرتُ إلى أن الكاتبة تصطنعها اصطناعا كي تضفي على عملها لونًا من الكثافة، وتبتعد به عن البوح والوضوح، فقد تقول إنها ابنة "هند" التي أحاطتها المأساة. تلك المأساة أيضا عليك أن تلملم خيوطها

من هنا وهناك، وقد تقول إنها أخطأت مع ذلك الرسام الأجنبي الذي أقام زمنًا بينهم، ورسم لهم تلك اللوحة التي يتوارثونها، وقد رسم"هندا" وهي عارية، تزوجها الأب وبعد أن وضعت طفلتها سجنت حتى الموت.. تزوج بعدها "سهلة"، ابنة العم الآخر، ولا يعرف أحد حقيقة العلاقة القائمة بين الزوجين، لكنها تبدو لنا تعاليا من جانب الزوجة. واستجداء من جانب الزوج، و"النجدية" الأم ـ الجدة ـ المؤسسة. مكافئة حاكمة في "الخباء" وإن كانت أقل تسلطًا ربما لأنها "حضرية" بنت مدينة، لا تعرف إن كانت ابنتها "سهلة" ما تزال عذراء أم دخل بها زوجها. وكأنما لا يكفي كل هذا الغموض والارتباك فتجعل في حياته امرأة غريبة تعلق بها تعلقًا جنسيا منذ كان مراهقًا. والآن قل لي أنت: هل يتسق هذا وكون الأب "تلقى تعليمه في فيكتوريا كولدج" وكاد أن ينال ليسانس الأدب الإنجليزي.. (..) ومع ذلك، كان يتحدث (الإنجليزية) بطلاقة ويحفظ أشعار جوته، وهو الذي درس لي روايات شكسبير بإنجليزية متميزة وصوت متزن ممسرح "هذه الصدوع في بناء الشخصية الرئيسة هي أوضح وجوه الضعف في "نقرات الظباء".. شاءت الكاتبة أن تحشد فيها كل

شيء فضاقت حتى تفتتت بما فيها. وينتهي العمل كله بدليل القوافل القديم (هذا الدليل هو إحدى شخصيات "الخباء") وقد طعن في العمر، وأصابه الخرف حتى أصبح يخرف بما لا يعرف، كأنه قارئ يرتل على قبر دفن فيه العالم القديم!

* * * *

ورغم أنني لا أود أن أعيد كتابة ما سبقت كتابته إلا أنني أعتقد أن المشهد سيبقى ناقصا دون إشارة ـ وإن تكن موجزة ـ إلى نجوى شعبان وروايتها "نوة الكرم" (راجع، من فضلك، بعض ما قال الترجمان "مجلة "المصور" ١٨/ ١/ ٢٠٠٢) هي روايتها الثانية بعد "الغر، ٢٠٠٠ " وهي مثلها تقع أحداثها في مدينة الكاتبة وإطارها الرجعي: دمياط، لكنها، هنا في "النوة" دمياط حين كانت ثغر مصر، ميناءها الذي يلتقي عنده النهر والبحر، إليه تأتي السفن من كل مكان، ومنه تخرج إلى كل مكان، على أرضها يلتقي القراصنة والقباطنة والبحارة والصيادون، يأتون من الشمال والشرق، يبقى منهم من يبقى ويرحل من يرحل، وعلى أرضها كذلك ـ وكما كانت مصر دائما ـ يتعايش المسلمون والأقباط.

والفترة التي اختارتها الكاتبة من التاريخ محددة تحديدا دقيقًا: ولد التوءمان "غياث الدين" و "ليث الدين" في اليوم الأول من العام الأول من القرن السادس عشر، وقبل أن ينقضي عشرون عاما كان العثمانيون قد دخلوا "مصر المحروسة" و"أعملوا السيف في رقاب أهلها"، وحمل "سليم" زبدة فنانيها وصناعها وأسطواتها إلى بلاده. فر "الخزاف" (اقرأ: الفنان) من هذا المصير، خرج من"المحروسة" يضرب في أرض مصر، واستقر زمنًا في دمياط حيث ارتبط بالفتاة الشبقة المنطقة "سنانية": الأخت الصغرى للتوأمين وأختها الكبرى "ليل" كذلك فر "المفزوع" وكان واحدا من "الزعران" في المحروسة" وظل مختبئًا أربعين عاما قبل أن يخرج إلى العالم في ١٥٥٧. ولأن دمياط مفتوحة على العالم كله. فقد ارتبط مصير هذه الأسرة الدمياطية العريقة بالبحر: على ظهور السفن قضى التوأمان معظم سِني حياتيهما: أصبح "الريس ليث" قرصانًا شهيرا يجوب البحر غازيا حتى أصبح "القرصان الرسمي للسلطة العثمانية" أما "غياث" الذي يفتقد جسارة توأمه فقد عمل سنوات طويلة وكيلاً لأحد التجار في "مارسيليا" حتى "ليل": امرأة متفردة، شخصية روائية بامتياز:

عكفت على تربية إخوتها حتى بلغت العنوسة، لكنها ذات مشاعر متأججة وحياة داخلية ثرية، كانت أشهر "كحكية" – أي صانعة "للكعك" – في دمياط تعرضت لمطاردة "شيخ الطائفة" وأقامت علاقة مفعمة مع "المجبر" الذي يداوي ساقها المهيضة، أقول: حتى "ليل" القابعة في دمياط لا تبرحها، أحبها قرصان شهير صديق لأخيها "غيث"، أشهر إسلامه وتزوجها، وشمس أنوثتها تتأهب كي تسحب خيوطها، الأخيرة!.

وأود أن أقف لحظة عند شخصية "الترجمان" (اقرأ المثقف) الذي سجل لنا كل شيء، ولأنه يعرف الكثير ولأن موقفه واضح إلى جانب المقهورين والفقراء ضد الظالمين والمتسلطين، فإنه يتعرض مرارا لألوان قاسية من التعذيب، تركت آثارها على جسده لكنها لم توهن من روحه حتى الرمق الأخير. وقد لقي جزاءه الحق: احتضنه الشعب فأقام قبة على قبره، وكرمه وليا من أوليائه، وجعل ضريحه إلى جانب ضريح رفيقة أيامه الأخيرة: "المقدسة آمونيت" الراهبة القبطية الحكيمة، التي وهبت سنوات عمرها كله لخدمة الفقراء ومداواتهم من علل الأجساد والأرواح.

وينعكس طابع العصر على العمل الروائي كله، ولعل أوضح شواهده أن دمياط ـ من حيث هي ميناء مصر ـ هي أقرب إلى طبيعة المدن "الكوزمو بولتيانية "، يلتقي على أرضها العالم كله: هذا "نور الدين": أنجبته "ليل" قبل أن تنطفئ شمعتها في "رودس"، وأبوه في البحر، وحين رحلت "ليل" احتضنته "آمونيت"، أما حين وقفت هذه أمام "محكمة تفتيش" متهمة بممارسة السحر، ونجت من الموت بمعجزة ضاع نور الدين حتى وجد نفسه بين جماعة من المشردين على أرض فرنسا "في فرنسا عرف نور الدين مع المشردين الجوع والنوم في العراء، وفي يوم طرقوا باب الكنيسة لطلب الخبز فخرج إليهم راهب حادثهم بالفرنسية التي لا يعرفونها، وطرأ على باب نور الدين أن يحدثه باللاتينية التي علمته آمونيت.. (..) التحق نور الدين بخدمة الكنيسة، ولما ضموه للرهبنة منحوه اسما جديدا: "أوغسطين".. "وسوف نراه ـ في الصفحة الأخيرة ـ يركب البحر في طريقه للتبشير و "نشر اسم الرب بين هؤلاء الذين ليس لديهم الناموس": في إفريقيا!

ثم هذا "المطراوي": كبير تجار دمياط وأثرى أثريائها، يملك الأرض والعقارات والبشر والقصر الجميل المطل على

النيل، هذا المطراوي ليس سوى الفتى السلافي "ماتياس": اقتنصه جنود "الانكشارية" من وطنه في شرق أوروبا، حسب نظام "الدقشرمة" السائد، الذي يقضي باختيار الأقوى والأذكى والأجمل من صِبية العائلات الأوربية المسيحية للالتحاق بالعسكرية العثمانية، على أن يمنح اسما جديدا ودينًا جديدا.." "ولأن ضابط الانكشارية قنص أكثر من العدد المطلوب، فقد باع بعضهم أرقاء لحسابه. تنقل "ماتياس" بين عدد من "اليسارجية" المختصين في تجارة العبيد بيض البشرة حتى وصل إلى البندقية حيث اشتراه المطراوي الأب لغرض في نفسه.."، وفي قصره الجميل عاش حياة ليلية يلفها الغموض وتحيط بها الأقاويل، حملت "سنانية" إلى قصره جارية بعد موت زوجها الخزاف، قامت بينها وبين صاحب القصر علاقة ساخنة قوامها الشبق والتحدي، وبعد أن دب إليهما الملال عمد المطراوي إلى إذلالها. هل مات المطرواي ميتة هادئة كما يحكي صاحبه، أم قتله "غياث الدين" المسلم المتشدد الذي كان يعرف عنه كل شيء؟ لا ضرورة للجواب ولا جدوى منه!

هذه الشخصيات وتلك المصائر.. ألا ترتمي عليها ظلال من عالم الروائي العربي الذي يكتب بالفرنسية (لكن أعماله كلها مترجمة للعربية، وتلقى اهتماما كبيرا من قراء الرواية المعاصرة) أمين معلوف (١٩٤٩)؟ إن معلوف ـ من روايته الأولى والشهيرة "ليون الأفريقي، ١٩٨٦" إلى الأخيرة ـ فيما أعرف.." رحلة بالداسار، ٢٠٠٠ " – يطوح بأبطاله على اتساع العالم وامتداد التاريخ. وسواء كان ابطاله يعيشون في التاريخ القديم أو الحديث (بطل روايته. سلالم الشرق، ١٩٩٦ " مولود في ١٩١٩)، فهم متسقون تماما وواقع المرحلة التاريخية التي يعيشونها. على أن هناك فارقًا مهما ودالاً: في حين أن الهم الرئيسي في مشروع أمين معلوف ذو طابع عربي شامل، إلا أن الهم الرئيسي في "نوة الكرم" ذو طابع مصري خالص: في حنين البطلتين "ليل" و "آمونيت" إلى مصر وحديثهما عنها، في الطقوس التي تمارسانها معا: الرحلة إلى الهرم الأكبر والغفوة داخله التماسا لشفاء ساق "ليل"، زيارات الأديرة المختلفة المتناثرة في دلتا مصر وصعيدها، والطقوس التي يمارسها أهل "واحة سيوة" حيث

عاش الخزاف مع "سنانية"، والطقوس التي يمارسها شبان وشابات دمياط انتصارا ليوم القيامة.. الخ.

إن هذه "المصرية" العريقة والراسخة تتخلل العمل كله فهذه الشخصيات لا يمكن إلا أن تكون مصرية لأعمق الأعماق خذ مثالاً واحدا: هذا هو الترجمان يضيق بخنوع الناس أمام شتى أشكال الفقر والقهر والظلم والاستبداد، دون أن يثوروا، ها هو يحاورهم ويحرضهم:" إلى متى تظلون منكسرين؟ أجأروا بالشكوى.. تمردوا.. تحدوا قُولوا "لا" لا يرد أحد من الناس "بإمكانكم أن تقولوا "لا" دون أن تودعوا في السجن الشريف أو تمزقكم السياط والخوزقة والتجريس افعلوا كما فعلتم من قبل انشدوا أشعار السخرية من العيش ومنهم انظموا الأغاني واحكوا القصص اكتبوا ليعرف أحفادنا من بعدنا أننا لم نخضع..".

وهذا ما فعله الترجمان.

* * * *

ماذا يمكنك أن تقول لكاتب مثل منتصر القفاش؟ ماذا تقول لكاتب يعرف لغته معرفة جيدة، وله جرأة عليها، ويحقق كذلك، درجة كبيرة من السيطرة على أدوات القص، ونادرا

ما يخفق في التعبير عن مشاعر شخصياته واستبطان أدق خلجاتها، ونادرا ما يخفق في تقديم وصف يبدو محايدا للأشياء والأماكن لكن السؤال الرئيسي هو: ماذا يفعل بهذا كله؟ فيم يوظف أدواته؟

لننظر في عمله الأخير "أن ترى الآن" (هو عمله الروائي الثاني بعد، تصريح بالغياب، ١٩٩٦): إبراهيم شاب يعمل محاسبا في فندق كبير تتم تصفيته، وهو يشارك في إجراء حسابات هذه التصفية، ولديه قلق حول مستقبله العملي بعدها، كل ما لديه مجرد وعود. متزوج من "سميرة" من عامين ولم ينجبا لعيبٍ فيها. ذات يوم تنبثق في رأسه فكرة تافهة" أن يقوم بتصوير امرأته "تناول الكاميرا – يومها – والتفت إلى زوجته والتقط لها عدة لقطات متتالية وهو يدور حولها اندفع يصورها دون تفكير فيما يفعله، وداوم على هذا أياما عديدة، ورغم اندهاشها أعجبتها اللعبة وصارت تسلم نفسها للكاميرا، وتتخذ أوضاعا استغربها إبراهيم، إلا أنه سعد بها، وأظهر لها كل الرضا بمباغتاتها: فتح روب الحمام عن آخره، نومها على بطنها عارية، خروجها إليه فجأة من غرفة النوم واضعة شمعدانًا مشتعلة شموعه فوق رأسها وتصيح فيه:

"صورني" سوف تصبح هذه الصور هي الحدث الرئيسي في الرواية القصيرة (١١٨ ص) ستصبح مثل كرة الثلج، كلما انحدرت زاد حجمها وزاد تلوثها. في حياة إبراهيم صديقة – عشيقة – زميلة سابقة في الجامعة، وهي الآن مذيعة تلفزيونية، مطلقة بعد زواج قصير يقول عن علاقتهما: " لا تستطيع أن توقفها عند حد في أي شيء بينهما، فلم تكن الحدود مطروحة في علاقتهما واقتنعا بأن راحتهما الحقيقية يجدانها في وجودهما معا، ويسعدان بتحقيقها بأي شكل ودون تردد.." هل تكون "سمراء" هي التي فعلتها؟ هل هي التي "أرسلت خطابا يضم صور زوجته: بشنب، بعين واحدة والأخرى مطموسة، بجسد انتشر عليه، بقلم الحواجب شعر غزير بقدمين طالت أظافرهما، بنهدين تضخما حتى كادا أن يبتلعا الصورة، والحلمتان كخرطومين طويلين".... هذه السطور التي نقلتها لك كلها من الصفحات الأولى، أما بقية الصفحات كلها فمخصصة لتداعياتها: هجرت سميرة بيتها وظل إبراهيم يبذل جهوده في مصالحتها، خلال هذه المصالحة نتعرف إلى بقية شخصيات الرواية وأهمها "عبد العظيم": خال سميرة الذي ظهر فجأة في حياتها ليلعب دور

المدافع عنها، وينتشر أمر هذه الصور فتحاصر إبراهيم في العمل وخارجه بل تتراكم الصور في النهاية حتى تملأ شقته "بكل قوته دفع إبراهيم باب الشقة، بدت انفراجة دقيقة، استطاع من خلالها فهم أن الصور ملأت الشقة ووصلت إلى السقف وتمنعه من الدخول"..

مثل هذه "التيمات" تعود أصولها إلى مصادر معروفة في فنون الغرب المعاصرة، هي – على التحديد – مسرح العبث والرواية الجديدة. ولن يتسع المقام لتقصى هذه الأصول، يكفي القول إن التيمة الرئيسة في الرواية: تصوير البطل لامرأته ثم تحول هذا الفعل التافه إلى كابوس يصحبه في ليله ونهاره، ثم تزايد الصور وتكاثرها حتى تملأ شقته وتمنعه من دخولها، تلك التيمة هي ما نجدها في عمل أرتور أداموف "الغزو" حيث يغرق البطل في الأوراق التي كتبها كاتب ميت، وعليه أن يعيد ترتيبها، وهي ما نجده كذلك في عمل يونيسكو "الخراتيت" حيث تملأ هذه الكائنات الغبية القبيحة الطرقات والبيوت والمكاتب وتحاصر "بيرانجية" الإنسان الوحيد الباقي، ونجدها في أعمال أخرى. ثم إن تحول الأمر التافه (صور الزوجة) إلى قضية تشغل الحياة كلها فلا تفسح

مكانًا لسواها هو أمر متردد في مثل هذه الأعمال، ولنضرب مثالاً واحدا: عمل أداموف "لعبة البنج بونج": يلتقي البطلان في حانة ليلعبا البنج بونج أمام جهاز آلي موضوع فيها، شيئًا فشيئًا يتزايد انشغالهما بهذه الآلة حتى تصبح كل شيء في حياتيهما: إن فكرا فهما يفكران فيها، وإن حلما فهما يحلمان بها، وإن اختلفا فهما يختلفان حولها، إن كل حياتهما تصبح معلقة بتلك الكرات الصغيرة التي تتدحرج على الطاولة يتقدم بهما العمر ونراهما في المشهد الأخير عجوزين ما زالا يلعبان البنج بونج. تناقض طفولي خائب خيبة الحياة التي أنفقاها ومركز اهتمامها هذه الآلة، وفي حمى اللعب يقع أحدهما ميتًا ويبقى الثاني وحيدا، والحقيقة أنني لم أكن لأندهش لو وقع بطل "أن ترى الآن" ميتًا: ها هو قد فقد عمله وخسر زوجته، وخسر شقته فلم يعد قادرا على دخولها فماذا بقي له وإلى أين يذهب؟ من الناحية الأخرى، فإن في العمل أثارا من "الرواية الجديدة" الموجة التي علت في الأدب الفرنسي حول ستينات القرن الماضي من حيث الاهتمام بوصف الأشياء في ثباتها وحركتها بطيئة كانت أو سريعة مؤقتة أو دائمة ثابتة أو متغيرة. بل إن البطل يمضي خطوة

أبعد فيتمنى لو كان شيئًا، وهو في اختياره للشيء الذي يتمنى أن يكونه يكشف عن دوافع أخرى إنه يتمنى لو كانت الذاكرة مثل الكاميرا، موضوعه المفضل، وبداية كل ما هو فيه: " ماذا لو كانت الذاكرة مثل الكاميرا بمجرد إخراج الفيلم منها تصير بلا ذاكرة، مهيأة لاستقبال أفلام أخرى بدون ذكريات من صور قديمة قد تأتيها في أية لحظة" اختياره لموضوعه: الكاميرا وراءه كل الأفكار المرتبطة بموضوع "النظرة": وأن تصبح هنا وهناك في الآن نفسه، والعلاقة بين الأصل والصورة: التطابق والاختلاف، ثم إذا عمد شخص إلى التدخل في هذه الصور، بالحذف أو الإضافة أو إدخالها في علاقات مختلفة أو تحويلها لموضوعات مختلفة، انفتحت كل الأبواب أمام أبهاء المرايا بغير انتهاء. بقي القول إن هذا البطل يختلف عن أبطال الرواية الجديدة لو صح وصفهم بأنهم كذلك في أنه مسرف في تحليل مشاعره واستبطان ذاته، وكشف مختلف ملامح الصورة التي يرى نفسه عليها، أبرز هذه الملامح أنه: "لا يفعل" بل "يحدث له" ها هو يتمرد على وضعه ويتمنى شيئًا: " كل ما يريده إبراهيم أن يكون صاحب ذكريات من نوع: " لما حدث هذا قررت، وفعلت.

وذهبت، وجئت، وتحملت حتى استطعت.." "لا أن تكون ذكريات من نوع: "لما حدث هذا قلت وماله؟..

على أن السؤال الذي يجب أن يطرح هنا، على الفور، هو: ما جدوى هذا كله؟ بعبارة أخرى: ماذا يريد الروائي أن يقول لقارئه؟ ها قد استولى على وعيه واهتمامه قدر ما استغرقته قراءة عمله، فماذا بعد؟ لست ممن يستنكفون السؤال عن "جدوى" العمل أو " رسالته" فإنني على يقين أنه ما من شيء مجاني، ولست أصدق أن كاتبا قعد ليكتب عملاً، ثم قدمه للناس كي لا يقول شيئًا، وإلا استحال الأمر لهوا وعبثًا.

رواية منتصر الأولى "تصريح بالغياب" كانت مختلفة: صياغة طازجة ومتألقة لتجربة مجند شاب قضى الأيام الأخيرة من فترة تجنيده مع سرية صغيرة تقوم بالخدمة في مدرسة لتعليم الفتيات التمريض. وتتناول هذا العالم الذي ينسج خيوطه الشباب من الجنسين: مجندين وطالبات. عالم سداه ولحمته الحكايات الصغيرة والمشاعر الطازجة وانطلاقات الخيال. وفيه – كما سبق القول – صياغات متألقة، خذ مثالاً واحدا: هذا هو "النقيب الشرفي" خلف مكتبه

في ليلة "نوبتجية" يستمتع بالحديث إليهم: "البنات يجعلن الجيش فسحة، والفسحة لابد فيها من حكايات، والحكايات عند العساكر، والعساكر قُدامه، لا ينطق أحد بكلمة، والكلمة لابد أن ينطقها هو، وهو يحكي عن بنات زمان..إلخ" بمثل هذه الهدايا الصغيرة استطاع الروائي أن يرشو قارئيه، فينصرفوا عن سؤاله: وماذا بعد؟

أخشى ما أخشاه أن تتحول كتابة منتصر القفاش إلى شيء يشبه تلك الحلوى الهشة التي كنا نسميها "غزل البنات" تنفث في الفم حلاوة ما أسرع ما تتلاشَى فلا يبقى منها شيء، وتلك خسارة أظنها فادحة!

* * * *

وهذا عمل ثار حوله جدل صغير حين حصل على جائزة ما. وقد سبقت الإشارة إلى أن هذه الجوائز لا تعني – بالضرورة – امتياز الأعمال التي تمنح لها، ولعل الجائزة التي حصل عليها هذا العمل تكون من أكثر تلك الجوائز افتقادا للمعايير المضبوطة التي تمنح وفقًا لها: مرة منحت لقاص شهير بعد رحيله، ومرات منحت لكتاب – مصريين وعربا – من أجيال مختلفة، وعن أعمال صدرت في أعوام

مختلفة، ومرة تجاوزت كل الحدود فمنحت لعمل لا يجرؤ أحد – حتى صاحبه – على القول بأنه عمل روائي!

مرة ثانية: لا عليك من هذا كله. العمل هو "أوراق النرجس" رواية سمية رمضان الأولى (بعد مجموعتين من القصص القصيرة) إن شئت وصفًا موجزا لتلك الرواية أمكنك القول إنها رواية "نخبوية elitist "، وربما رأيت هذه الكلمة الواحدة تسرى على موضوع الرواية وصياغتها ولغتها جميعا. العمل كله يأتينا من وعي الراوية، وهو وعي معطوب – لو صح التعبير – ينتقل بحرية – دون روابط منطقية معظم الأحيان – بين خبرات ماضيها ووقائع حاضرها. سوف نعرف أنها تنتمي لعائلة من أصول طبقية عليا، تتلقى تعليمها في مدرسة أجنبية، تتصارع في وعيها، وذاكرة طفولتها، الأساطير ذات الأصول الإغريقية والأوربية، وحكايات مربيتها "آمنة" ذات الطابع الفولكوري، لتصبح السيادة – وهي شابة تدرس الأدب الإنجليزي في "دبلن" أربع سنوات – لمفردات الثقافة الأوروبية بوجه عام، الإنجليزية بوجه خاص، الإيرلندية بوجه أخص (قد يكون

مفيدا هنا القول إن الكاتبة نفسها دارسة ومدرسة للأدب الإنجليزي).

لنقترب من ملامح الراوية أكثر، فهي الرواية كلها أو تكاد، لأننا لا نرى الشخصيات الأخرى – وهي قليلة، بالضرورة، في رواية تتجاوز المائة بعدة صفحات – إلا من خلال وعي الراوية، وموقفها النفسي تجاههم يعطيها ألوانها، وهي – منذ البداية – منقسمة، منفصمة، تحس باغتراب راسخ عمن حولها وعما حولها، تعيش في ذاتها عسيرة الألفة، ولا تني تتساءل: " لماذا لا ينضبط لديها ما يبدو منضبطًا لديهم؟"، والمسألة أعمق من أن تكون انفصاما بين ثقافتين، وإن كان هذا الانفصام واردا. تقول الراوية معقبة على حكاية من الفولكلور حكتها لها "آمنة": "ومع هذا كانت الحكاية تنتهي نهاية سعيدة كل مرة، لم يكن بها غيلان مثل الحكايات الإغريقية، ولم يكن بها أناس يضعون الأطفال في الفرن كما في حكاية "هانز وجريتيل" ولم تكن الأخطار تحيق بالصغار الطيبين من قبل كبار أشرار كما في "بلانش ينج".. إلخ"..لعل هذا الانفصام هو ما ستحمله الراوية معها إلى "دبلن"، وما ستعمق من الهوة الشاسعة بين تصورها لوطنها

وتصور المحيطين بها لهذا الوطن (لاحظ أن اسمها "كيمي") حتى تدور رأسها:" أين من كل هذا مصر؟ وعدت أراجع عنوان المحاضرة، كان كما قرأته من قبل، كان عن تاريخ مصر الحديث! آه يا كيمي، قصة لم تجمع ولم تسرد ولم تغن إلا مشرذمة، استلبوك فصاروا منك، هل صرت أنت منهم؟ في كيانها وداخل دماغها حرب أهلية بين كل الأمصار، وهي كل الأمصار" ولعل هذا ما سيؤدي بها – في النهاية إلى "مستشفى سانت باتريك للأمراض النفسية والعصبية" حيث تقضي زمنًا تعالج بالصدمات الكهربية و "الليثيوم"، قبل أن تعود إلى الوطن بعد أن غابت عنه عشر سنين.

وطبيعي عند مثل هذه الشخصية أن يعبر سردها للأحداث واستبطانها للمشاعر عن هذا كله. بل إن بعض صفحات هذا السرد (الصفحات من ٢٦ إلى ٣٠ على سبيل المثال) لا يمكن قراءتها إلا باعتبارها "هلاوس" بمعنى الكلمة في التحليل النفسي والطب العقلي، ولا يمكن تفسير تماهيها بمربيتها البعيدة "آمنة" في جانب من جوانب تجربتها وهي أنها أمية لا تقرأ ولا تكتب، حال أهلها دون تعلمها، إلا في ضوء ما تنتهي إليه هذه الهلاوس:" ما الذي كان يؤذيهم من

ليعزلوني هكذا.؟ لماذا يتسامرون في يسر ويتضاحكون ويتفهمون بعضهم البعض، وأنا لا...؟ لماذا أشعر بكل هذه الغربة وسط أهلي، وأهلي الناس جميعا، قتلتهم كلهم في ثلاثة أيام؟ كتبتهم ثم مزقتهم عندما استولت أنفاسهم على هواء الغرفة وابتلعته ولم يعد لي متنفس في المكان.." (لدي الراوية لون من "الهذاء" المرضي يتفق تماما وأحد القوانين الأساسية في اللاشعور، وهو قانون أن الرغبة تساوي الفعل، ولأن الكتابة هم من همومها، اتخذ هذا الهذاء شكل أنها حين "تكتب" الآخرين فهي "تقتلهم")، وليس هذا المنهج في الفهم والتفسير بعيدا عن الرواية، هذا بعض حوار بينها وبين صاحبها: "ضحكنا كثيرا وقلت له إنني لا أحب تهاويم كارل يونج، فقال إنه هو، شخصيا، فرويدي حتى النخاع". منذ طفولتها الباكرة كان بين يديها "كتاب الأساطير الإغريقية الرومانية" وحين تجاوزت طفولتها أحاطتها رموز ذات الثقافة وشخوصها وأعمالها، وإذا كانت تلك الأساطير قد تصارعت، زمنًا، مع فولكلور "آمنة" فقد انتهى هذا الصراع إلى انتصار كاسح لتلك الثقافة التي تتردد فيها أسماء أوسكار وايلد وجيمس جويس وييتس وديلان توماس وصامويل

بيكيت (ألسنا في إيرلندا؟)، جنبا لجنب جوجان وسلفادور دالي وهنري مور.. إلخ، بل إن عنوان العمل ذاته عن لوحة لسلفادور دالي. بالمقابل: يخلو العمل تماما من أية إشارة إلى "ثقافة" الوطن الذي جاءت منه "كيمي" وتحمل اسمه القديم، وتنتمي إليه (هي إشارة خجول إلى واحدة من رباعيات صلاح جاهين!) هذا الصدع لا يقف عند الجانب الفكر وحده، بل يتعداه إلى الجانب العاطفي والسلوكي، أعني علاقتها بأستاذها الذي تقدمه لنا، أو تعرفنا به: "أستاذ منطق وعلم نفس، يدرس فرويد ولاكان في "ترنيتي كولدج" ولو أصروا: من الشمال، ولو علقوا وقد عرفوا من اسمك: بروتستانتي؟ قلت: وماذا يهم؟.. "هذه ملامحه الخارجية، لو صح الوصف، أما ملامحه الداخلية فهي، أيضا، لا تخفيها: " في حجرتها، على السرير الصغير كانت تتملى الجسد الأبيض الفارع. من قبل لم تكن تحب البياض، كان يوحي لها بالترهل، ولم يطرأ لها قط أن تعرف رجلاً لم تمسسه موسي الختان المطهرة، لكنه تركها مرادفًا للجمال الحاني والاكتمال الوثير، متعته تمتد وتتباطأ تتعبد في جسد صاحبها، فتنفرج له مستسلمة لاختراقه لأنه يتسربل في حنو المتهدج، فيعلمها الصلاة.."!

بلغت "كيمي"، إذن، تمام الانسلاخ، وفي لحظة استبصار حاد، مألوفة عند أمثالها، ويعرفها المشتغلون، تقول بصراحة جارحة: " أنا أعرف أن العيب في أنا، وعلى أنا يقع عبء التنصل من هويتي، أو التصرف وكأنني أنا فقط، لا أهل لي، ولا وطن، لا ذاكرة لي، ولا حنين إلى مكان كان عالمي.." وقد لقيت جزاءها الحق: مستشفى "سانت باتريك" في دبلن، وحين عادت إلى الوطن لم تصبح أفضل حالاً: لقد تشرب جسدها وروحها السحر الأسود حتى الثمالة، سيكون عليها في وطنها أن تختار الصورة التي تحب أن تكون عليها. ولكن: ليس لمن كان مثلها أن يختار: تنهى الراوية روايتها وهي ما تزال في قمة أزمتها: تنوس بين الصحو والغياب، " السرنيات" أو "عرائس الماء" يحطن بها، وجيمس جويس يحاورها، أما في الصحو فإن أمها تتحدث إليها: "هيا.. دعك من البحلقة في السقف وقومي معي، وهي ما تزال تكتب وتمحو، ثم تكتب من جديد.

هذه بطلة سمية رمضان، بوعيها المعطوب والدائرة المغلقة من حولها وهي تتخبط في إسارها، ولا سبيل إلى

النجاة ما بقيت منخلعة، متخلية عن جذورها، منسلخة عن هويتها، التي هي حقيقتها بالذات.

وسوف تظل تكتب ثم تمحو، ما دامت الكتابة عندها خاضعة لذاك القانون اللاشعوري الذي يساوي الرغبة بالفعل، لكننا نعرف أن الكتابة هي، أيضا، وسيلة للتحرر، وأن لها وظيفة "سيكوثرابية" خالدة، وتاريخ الأدب والفن يعرف شعراء وكُتابا "وفنانين تحرروا من عصاباتهم حين "أخرجوها": شعرا وقصصا وروايات ومسرحيات ولوحات، وسوف نظل نأمل أن تتحرر "كيمي" من عصابها، وقد أخرجته على الورق.

* * * *

من رواية "النخبة" إلى رواية "العامة" لو صح التعبير: لماذا كتبت صفاء عبد المنعم روايتها "من حلاوة الروح " (هي الأولى بعد ثلاث مجموعات من القصص القصيرة كانت قصصها على النسق المألوف: الوصف والسرد بالعربية والحوار بالعامية) كلها بالعامية المصرية؟

قبل أن ننظر فيما قدمته صفاء: يحسن أن نلقي نظرة عجلى إلى الأعمال التي سبقت كتابتها بالعامية، هنا سوف

تثبت إلى الذهن فورا تلك التجربة المتفردة "قنطرة الذي كفر"، للدكتور محمد مصطفى مشرفة (شقيق العالم الكبير)، وقد كتبت في أربعينيات القرن الماضي ونشرت – للمرة الأولى – في ١٩٦٦، وأحاطت بها هالة اكتشاف هذا العمل الذي ظل طويلاً بين أوراق صاحبه: أستاذ الأدب المقيم في إنجلترا، وظل موضوع حديث بين قلة كانت تعرف العمل وصاحبه (فيما بعد قدمت مجلة "أدب ونقد" طبعة ثانية "للقنطرة" مع مقدمات لشكري عياد ويوسف إدريس ومحمد عودة وسواهم، ١٩٩١) ويقول لنا لويس عوض إنه كتب عمله "مذكرات طالب بعثة" في الأربعينيات كذلك، وأن الرقابة اعترضت على نشره آنذاك (١٩٤٤)، ثم "ضاع" منه مخطوط العمل حتى عاد إليه – في حكاية ذات طابع بوليسي – فنشره في ١٩٦٥، وقال تقديمه إنه كتبه على غرار ما فعل بيرم التونسي في " السيد ومراته في باريس": لم يفكر أحد أن تجربة التعبير العامي يمكن أن تمتد إلى نسيج النثر الفني بأشمل معانيه، فتمتد إلى لغة السرد والوصف والتحليل، لم يفكر في ذلك أحد إلا بيرم التونسي الذي كتب في الثلاثينات "السيد ومراته في باريس"، وهو وصف فكاهي

ساخر لغربته في المنفى، كتبه بيرم التونسي بالعامية من ألفه إلى يائه، وقد التهمت هذا الكتاب التهاما، ولم يلبث أن فتح أمامي آفاقًا في تجارب اللغة، كان "مذكرات طالب بعثة" ثمرتها المباشرة" – هذا ما يقوله لويس، ولنا عودة إليه. وفي نهاية الخمسينيات وأول الستينيات عمد أحد كتاب القصة القصيرة – بدر نشأت ـ إلى كتابة عدد من قصصه بالعامية، ولم يقدر لهذه التجربة أن تستمر أو تتواصل.

تلك هي محاولات كتابة أعمال (روائية) بالعامية المصرية في أدبنا الحديث، وأضع الكلمة بين قوسين لأنني أرى هذا الوصف لا ينطبق إلا على ما كتبه مشرفة. إن "السيد ومراته في باريس" ليست رواية على الإطلاق.. هي عمل حواري يدور بين "السيد" و "مراته" حول ما يريان حولهما في باريس، وليس دقيقًا ما يقول به لويس من أنه "وصف ساخر لغربته في المنفى" – ولعله كتب هذا "سماعا" أو من الذاكرة، فهدف بيرم مما يكتبه واضح تماما: إنه المقارنة بين ما يراه في باريس وما تركه وراءه في مصر، مقارنة تنطلق من شئون الحياة اليومية الصغيرة لتتناول كل شيء: من الشوارع إلى اللوكاندات والمطاعم والمقاهي والكنائس والمراقص، إلى

نظام العمل والتأمين على العاملين ورعايتهم، إلى نظام البيع والشراء وعمل النساء وحرياتهن، وهو لا يتعمد إخفاء هدفه ذي الطابع التعليمي الواضح، يقول "السيد" لمراته، على سبيل المثال: "الناس كلهم هنا بيشتغلوا، سواء كانوا مرة أو راجل لازم يشتغلوا، أهل فرنسا ما يعيبوش على الكفر ولا على الفسق، لكن أكبر عيب عندهم هو الكسل" ولعل بيرم كان في هذا العمل ناقدا للواقع المصري بأكثر مما كان مشيدا بالواقع الفرنسي، والشكل الذي يتخذه العمل هو الحوار الذي يقوم فيه "السيد بالشرح والمقارنة ولسنا بحاجة للقول إن هذا العمل ليس بدعا بين أعمال بيرم: أستاذ العامية المصرية وواحد من أعرف الناس بأسرارها.

عمل لويس عوض شيء مختلف. ولا شك – عندي – في أن توجهه نحو الكتابة بالعامية كانت وراءه دوافع أخرى: كان وراءه نفوره الراسخ من كل ما هو عربي: لغة وأدبا وتاريخًا وحضارة. وليس هذا تقولاً، فهو صاحب الدعوة – سيئة السمعة – إلى "كسر رقبة البلاغة العربية": وصاحب الصيحة الملتاثة: "مات الشعر العربي.. مات ... مات عام ١٩٣٢.. مات بموت أحمد شوقي.. مات ميتة الأبد.. مات..

(انظر كم تتكرر كلمة الموت في جملة واحدة !)، والأخطر ما يقوله عن نفسه من أن "إحساسه باللغة ضعيف بالفطرة.."، وأنه " لم يقرأ حرفًا واحدا بالعربية بين سن العشرين وسن الثانية والثلاثين.. فإحساسه باللغة أجنبي جدا على كل حال..".

أما أن إحساسه باللغة ضعيف وأجنبي فهذا صحيح لا شك فيه، وقد ظل – رغم آلاف الصفحات التي سودها – يستخدم لغة كابية جهمة منطفئة، ذات بلاغة رثة، لا تخلو من رطانة، تطبق على أنفاس قارئها بثقلها وسقمها، لغة مصمتة جافة، لكنها ليست مقتصدة مدققة (مثل لغة يحي حقي، مثلاً)، بل ثرثارة متزيدة، لا تخلو من فكاهة غليظة ورغبة في التفرنج ورسم صورة كاذبة للذات.

تلك الأوصاف العامة تسري على "مذكرات طالب بعثة": عمل ركيك ثرثار، لا ينتمي إلى "الإبداع الأدبي" على أي نحو من الأنحاء، واحدة من الأكاذيب السائرة في تاريخنا الأدب الحديث، يصد نفس القارئ عنه – مصريا كان أو عربيا – ما جاء في صفحاته الأولى وهو يصف مشاعره نحو – الشاطئ الأوربي: "وقعدت أتأمل في أمواج الشاطئ

المجهول.. (..) كأنه وطني الحقيقي اللي ما شفتوش من يوم ما خطفوني الغجر وأنا لسه رضيع وجابوني مصر.."!

عمل مشرفة "قنطرة" متفرد من وجوه عدة، أول الوجوه وأبقاها أنها رواية ثورة ١٩١٩ بامتياز. إن هذه الثورة لا تقدم إلينا من حيث هي "أحداث" أو "وقائع" لكنها هي الدماء التي تسري في عروق العمل كله، هي محرك الأحداث، وهي دوافع التحول في الشخصيات وأولها "قنطرة" نفسه من شيخ انتهازي وضيع وفاسد، لا يجد رادعا دون استغلال "فاطمة الدلالة" وابتزازها، ودون نظم قصيدة في أحد الباشوات الفاسدين رغم زعمه أنه "وفدي" بل دون أن "يقود" الفتاة الفقيرة الجميلة، صاحبة قصة الحب الحزينة، يقودها إلى مخدع هذا الباشا نفسه مقابل خمسة جنيهات. هذا الشيخ الفاسد – بعد أن قضى سنتين في بعثة لفرنسا – يصبح، بعد عودته، عضوا في "الجهاز السري" للوفد، مشاركًا في واحدة من عملياته، ثم يلتقي بزعيم الثورة وقائدها: "عبد السلام فرح جدا، وقابل الزعيم، لاحظ أن وشه حساس وجميل، وباس إيده.. (..) ولاحظ الذكاء اللي ظاهر في عينه.. والعزيمة اللي ظاهرة من شفايفه، وقوة الإرادة الواضحة من أسلوبه

في الكلام، وأدرك بسهولة ليه سعد زغلول كان زعيم ثورة ١٩١٩.."، وهذا شأن بقية الشخصيات.

الوجه الثاني يتمثل في الإنجازات الفنية التي حققها العمل، وأهمها استخدامه الذكي لتيار الوعي و جرأته على تناول المواقف ذوات الطابع الجنسي، وقدرته على الغوص في تحليل شخصياته. يكتب الدكتور شكري عياد: "إن اعتماد الرواية على تيار الوعي لا يؤدي إلى استسلام الكاتب لهذا الأسلوب، فهو لا يزال يرصد المنظر والحادثة والشخصية.. (..) والكاتب يداول بين الواقع الخارجي والواقع الداخل في نسيج محكم تتبين عليه – شيئًا فشيئًا – رسم المأساة وهو يتكون حتى يكتمل النسيج فتكتمل المأساة بالنهاية الفاجعة التي تدور لها رؤوسنا" الوجه الثالث هو الارتباط الحميم بين العمل وكاتبه، ومن يعرف حياة الدكتور مشرفة – بين مصر وانجلترا – وما ابتلي به من آلام جسدية وروحية يعرف أن "قنطرة".. ليست مجرد عمل ينتجه كاتب يقف بعيدا عنه لكنها هي ذوب الروح.

من أسفٍ أن الأستاذ الراحل لم يتفرغ لإكمال عمله، فبقي الجزء الأول منه (حتى ص ٩٣ من الطبعة الأولى، ص

١٦٤ من الطبعة الثانية، والذي ينتهي بعزم "سيدة" على الانتحار: " وبعدين قامت وهي حاسة إن ده الوداع الأخير لأمها وللدنيا كلها..) نصا روائيا مكتملاً، في حين أن الجزء الثاني لا يعدو "مذكرات روائية" تلخص الأحداث والمصائر، وتنتظر الصياغة التفصيلية من جديد (يرى شكري عياد أن هذه المذكرات لو كتبت على نسق الجزء الأول لبلغت صفحات الرواية الأربعمائة أو الخمسمائة).

وإنني أعتقد أن هذا العمل كان مفتوحا أمام صفاء عبد المنعم وهي تكتب "من حلاوة الروح": "ربع شيخ العطارين" الذي يجمع شخصيات "القنطرة" منه تنطلق معظم الأحداث وإليه تعود، يقابله هنا بيت عشوائي في حي عشوائي على أطراف القاهرة (لعله بين "المطرية" و "عين شمس")، والجامع بين المكانين أن كل حجرة منه تستقل بسكانها أو ساكنيها، وثمة شكل من أشكال العلاقات الجماعية قائمة بين أفراده. الجامع الثاني أنهم، جميعا، فقراء، بل إن الفقر الذي يحيط شخصيات "حلاوة الروح" يبلغ حدا يفوق أي تصور باذخ للفقر: الصراع من أجل قروش، وليس نادرا ألا تجد أسرة عشاء أبنائها فتتطوع أسرة فقيرة أخرى بإطعامهم،

الرجال يعملون في مهن هامشية: فران، صياد، عامل في المجاري، إسكافي، ضائع لا يعرف لنفسه حرفة أو مهنة، "للبريزة" و "الريال" أهمية قصوى، فما بالك بالجنيه الكامل؟ أما إذا رضي الرب عن أبنائه الفقراء فسوف يجتمعون للسهر والسمر، الرجال يدخنون الجوزة، مغموسة أو غير مغموسة، والنساء منصرفات لأعمالهن، منتشيات بالسهر في حضن الجماعة، مستسلمات لمتعة البوح. في ليلة طاب السهر والسمر – هي محض حيلة فنية – حكت كل منهن ماضي أيامها قبل أن تُلقِي بها في هذا المكان، منهن من جاءت من الصعيد، ومنهن من جاءت من قرى الدلتا، لكن وراءهن جميعا الفقر والحاجة والقهر وقلة الحيلة وموت الأحباب والارتحال من مكان لمكان، في نضال متصل لتوفير الستر واللقمة، والأبناء يأتون في "أرخص ليالي"، و يشبهون مثل الأعشاب البرية ذوات الأشواك.

ولن يجدينا أن نتابع أيا من شخصيات "حلاوة الروح" فليست بينها شخصية رئيسة تقف في مركز ما يحدث، بل كل الشخوص تشغل مساحات متقاربة (وأعتقد أن هذا ما كانت لتصبح عليه "القنطرة" لو أنها اكتملت، ففي الجزء الثاني منها

بذور شخصيات عديدة لم تأخذ حقها من التفصيل) وما دامت الراوية قاعدة في البيت لا تكاد تبرحه، فطبيعي أن نرى النساء، ونستمع إليهن أكثر مما نرى الرجال الذين يطاردون الرزق في الخارج، حتى "وحيد" – وهو الوحيد حقًا بلا زوج ولا أبناء، ، والذي أضاعه عشقه للسينما ولفريد شوقي، والذي يربط، أحيانًا، بين ما يحدث، وفي مونولوجه الدائم يضئ أحيانًا، بعض الشخوص والأحداث، لا يشغل في العمل أكثر من مساحة سواه، ونظرا لتعطله الدائم فهو الذي نراه أكثر من بقية الرجال، أما الباقون فلا نكاد نرى أحدهم إلا وهو يعود ليلتهم عشاءه ثم ينام استعدادا ليوم شاق آخر. أو يأتي ثملاً أخر الليل فيشيع الصخب والفوضى، والعنف – اللفظي والجسدي – عمله متداولة بين الأزواج والزوجات لا تكاد تستثير اهتمام أحد. مرة ثانية، يرتمي ظل "قنطرة" على العمل، فكما كانت ثورة ١٩١٩ هي الإطار الذي يشمل الشخوص والأحداث، نجد المقابل في "حلاوة الروح": إن أحداثها تبدأ حول منتصف الستينيات، وتتوقف طويلاً عند ١٩٦٧، فقد تدخلت في صميم حياة أهل البيت، حين جاءت أفواج "المهجرين" لتقيم إلى جوارهم تنازعهم العمل واللقمة،

وتنتهي بموت عبد الناصر، وتفلح الكاتبة في إقامة الروابط بين ما هو خاص وما هو عام: هذه "أم عكاشة": حارب ابنها في ٦٧ ولم يعد، وهي ما تزال تبحث عنه وتبقى على انتظاره، وهي أكثر الجميع نواحا حين يموت عبد الناصر فتوحد بينه وبين ابنها، إن موت عبد الناصر يشملهم جميعا ويوحد بينهم: الرجال حزانى، والأولاد مشغولون بصنع أعلام صغيرة سوداء، أما النساء فيتوالى "عديدهن": هذه "حسنة" الجميلة: " اسم الله عليك يا أبو اسم غالي.. الدنيا اسودت وضلمت بعدك.. يا عامود بيتي والعامود هدوه.. يا هلترى في بيت مين نصبوه؟.. آه يا غالي يا أبو ضحكة حلوة.. يا أبو هلة وطلة، يا أبو كلام رايق، يا طول بعرض يا خويا..."، وهذه "أم عكاشة": "نادى المنادي وطوح النبوت / روح بلادك يا غريب لتموت.. نادى المنادي وطوح الحربة / روح بلادك يا غريب أولى..".. الخ.

لا، لست أنوى طرح قضية الفصحى والعامية في التعبير الأدبي (الروائي)، فقد بتنا نحفظ حجج الطرفين المقابلين ولكن سأكتفي بملاحظتين: في ١٩٨٠ صدرت رواية من أهم الروايات العربية المعاصرة هي "الرجع البعيد" للروائي

العراقي فؤاد التكرلي، وكان الحوار فيها، ومونولوجات الشخصيات كلها بالعامية (البغدادية) التي تكاد تستغلق على غير أهلها، وحين نقلت هذه الملاحظة إلى نجيب محفوظ – الذي أنطق الفتوات والمومسات والسكارى واللصوص بالعربية الفصحى – قال: " لكن العمل الفني كله كذب جميل، فلم لا يمتد الكذب إلى اللغة؟.. " ثم حدث أن صاحب "الرجع البعيد" عاد إليها في طبعة تالية وأبدل بعاميته عربية مبسطة، واعترف بأن الشخصيات فقدت قدرا كبيرا من استدارتها واكتمالها. صحيح أن العامية المصرية أيسر فهما في أرجاء العالم العربي، نتيجة وسائط لا علاقة لها بالإبداع الأدبي لكنها تبقى محدودة عند الملتقي. هذه واحدة.. الثانية أن هذه الأعمال القليلة تبقى خارج المجرى الرئيسي للإبداع العربي، وها أنت ترى أننا لم نستطع الوقوف عند نماذج كثيرة تتحقق لها شروط العلم الإبداعي، ولكن: ما الضرر في أن نستمتع برافد من روافد النهر، إن كان جميلاً ومفيدا؟

إذا لم تكن من أهل "الحذلقة" أو "الفيهقة " أو "السنوبزم" – والعياذ بالله – فيوف تستمتع بصفحات كثيرة في هذا العمل.

* * * *

ويخيل إلى أن "قانون الوراثة" لم يخلف أثارا مهمة في رواية ياسر عبد اللطيف (الأولى): إن هي إلا فساد الأسنان وانحسار النظر وبعض الملامح الفيزيقية والنفسية المنحدرة إلى الراوي من " الجيتو النوبي" كما يسميه. إن هذه الرواية القصيرة – لا تعدو الثمانين صفحة – تحوى شجرة عائلة" تكاد ترتسم خطوطها بالحبر الأزرق، كما يقولون، لكن الراوي – الحفيد وهو يرسم هذه الشجرة يمارس حقه في الإثبات والنفي: يثبت الجد وأحد الأعمام وقريبا بعيدا ثم ينفي الآخرين. وأولهم الأب نفسه. إن هذه ظاهرة مترددة في الرواية المصرية المعاصرة وأكتفي بمثالين واضحين: في رواية نجيب محفوظ "يوم قتل الزعيم، ١٩٨٥" نتعرف إلى الجد "محتشمي" وحفيده "علوان" وتلعب العلاقة بينهما دورا مهما في العمل، على حين يختفي الأب اختفاء كاملاً، هكذا الأمر أيضا في رواية بهاء طاهر "نقطة النور، ٢٠٠١ "، فبقدر ما عرفنا الجد أو "حضرة الباشكاتب" والحفيد "سالم" بقدر ما غاب الأب غيابا شبه كامل كذلك. لعل الهدف هو أن الاختلاف القائم بين الجد والحفيد إنما يكون أكثر عمقًا ووضوحا مما يكون عليه بين أي منهما والأب.

لكن الأمر عند ياسر عبد اللطيف يكتسب بعدا آخر: إنه يكتب عن الأب تحت عنوان جانبي – لا يتكرر مثل هذا العنوان في العمل كله – "جيل الستينيات" يكتب: " الابن الأوسط للجد ولد في أعقاب الطفرة التي انتقل على أثرها إلى مصاف الموظفين.. مباشرة قبل اندلاع الحرب الكبيرة الثانية (...) وتخرج في كلية الهندسة ١٩٦١، وتم تكليفه بالعمل في المصانع الحربية مهندسا من جنود حلم التصنيع الثقيل للعهد الناصر الطوباوي، واضعي أسس غد لن تشرق شمسه إلا على ليل سواد مطبق. وبعد انحسار موجة الهزيمة الطاغية ٦٧. ووفاة الأخ المعلم ترك خدمة الحكومة ليجرب حظه في الأعمال الحرة.. ومن إخفاق لآخر هاجر في منتصف السبعينيات إلى السعودية مع من هاجروا، ليعود مع انتصاف عقد الثمانينيات.." هذا "التقرير" هو كل ما نعرفه عن الأب الذي لا نراه سوى مرة واحدة عائدا من عمله في المطار. لكن هذا التقرير يشي بأكثر من شيء واحد: أهي كراهية – ذا طابع " أوديبي" للأب؟ أهو نفور من مسلكه في الحياة؟ أغلب الظن أن الأمر هنا لا يتعلق بالأب ذاته قدر ما يتعلق "بجيل الستينيات" من ناحية، و"العهد الناصري الطوباوي" من

الناحية الأخرى، وقد صفى الروائي حسابه معهما عن طريق النفي والإلغاء!.

وفي مثل هذه الرواية القصيرة تصبح التفاصيل الزائدة عبئًا، مثل هذه التفاصيل قليلة في "قانون الوراثة" يتركز معظمها حول "العم فتحي" الذي يحظى من الرواية باهتمام واضح، فهو يصف ملامحه، ويتابع حياته منذ جاء. مع الجد، إلى القاهرة قبل الحرب العالمية الأولى".. وفي منتصف الثلاثينيات كان قد رسا المسار بفتحي عاملاً بأحد فنادق سليمان باشا، وهناك عشقته فتاة من بنات الجالية الإيطالية كانت تعمل معه بنفس الفندق، وانخرطا في قصة غرام ملتهب أثارت حنق بنى جلدة الفتاة من شباب الطليان الذين تفوشوا بالمهجر (هذا فعل جديد يدخله الكاتب إلى العربية: تفوشوا أي أصبحوا فاشيين أو فاشست!) وقرروا قتل ذلك الأسود الذي دنس الشرف الروماني، وفي فورة من غضب يميني عام كان يشكل الجزء الأكبر من السياق وتحت مظلة الامتيازات الأجنبية والمحاكم المختلطة التي لم تكن معاهدة ٣٦ قد ألغتها بعد، أخذوا يجوبون القاهرة على ظهور دراجاتهم البخارية مرتدين قمصانهم السود بحثًا عن فتحي..

إلخ " ولم يكتف فتحي بالهروب من مطارديه في حواري القاهرة بل واصل هروبه حتى بلغ ردوس! وسوف يتابع الكاتب قصة رودس وسقوطها في أيدي "الرايخ الثالث" وحركة المقاومة فيها التي انتهت إلى إخراجهم، أقل القليل من هذا كان يكفي. فلا ضرورة لكل هذه التفاصيل، ولا رابط عضويا يربطها بالعمل، وقد سبق أن رأينا أولئك "المتفوشين" من قبل، عند فتحي غانم وروايته "بنت من شبرا ١٩٨٥"، لكنهم كانوا جزءا عضويا من صميم الرواية، "ماريا ساندرو" بطلة الرواية إيطالية، وأبوها – حلاق الأسرة المالكة – حالم بالدوتشي "واستعادة المجد الروماني.." ولقد دفع الثمن غاليا ومقدما من أجل مجد روما ومجد الدوتشي، فدفع ولده "ماريو" للسفر إلى روما والانضمام إلى القمصان السد "ثم سافر ماريو إلى الحبشة جنديا في جيش الدوتشي، وهناك لقي مصرعه.. (..) وشوارع شبرا عرفت ماريو يرتدي قميصه الأسود ويركب "موتوسكيلاً" يطقطق ويطرقع ويتفجر حيوية وشبابا.. الخ".. إنما هكذا يستخدم الروائي التفاصيل التاريخية في صميم عمله الروائي.

على أن هذه التفاصيل الزائدة لا تتكرر كثيرا في "قانون الوراثة"، فالعمل – على وجه العموم – ذو بناء محكم وصياغة موجزة في "مقدماته" وهي ضربات سريعة تحدد الإطار الزماني والمكاني والعائلي الذي سيدور داخله ما يلي، ثم فصوله الأربعة: الأول عن الإطار العائلي أو شجرة العائلة" التي أشرنا إليها، ويلحق به الفصل الرابع والأخير كأنه حاشية له أو هامش على متنه.

الفصلان الثاني والثالث يتابعان الراوي طالبا في الجامعة أثناء أحداث ٩٠/ ٩١ (التي تقابل أحداث ٧١/ ٧٢ عند جيل سابق. على اختلاف في زوايا النظر)، ثم معرفة الراوي للمخدرات وولعه بها. والتخليقية منها بوجه خاص، وتحايله – ورفاقه – للحصول عليها، ويكتب عدة صفحات عن تأثيرها عليه وما تؤدي إليه من هلاوس (من الممتع حقًا أن تقارن هلاوس الراوي هنا بهلاوس "أنيس زكي" بطل "الثرثرة" ١٩٦٦.. لنجيب محفوظ: هل الاختلاف راجع لطبيعة المخدر أم لطبيعة المتعاطي؟ يكفي القول إن هلاوس أنيس كانت تطوف حول هموم الوطن في ذلك الحين،

وتضرب في عمقه التاريخي أما هلاوس صاحبنا فلا تكاد تتجاوز حدود جسده!).

"قانون الوراثة" – هي العمل الأول لصاحبها – رواية "حديثة" بمعنى من المعاني: من حيث إيجازها وبناؤها والتفاتها نحو الأماكن واستنطاق ماضيها وما يصحبها من طاقة وجدانية (في وسط المدينة وفي حي عابدين ثم في المعادي)، وما يتخللها من رؤية نافذة للمفارقات (راجع مشهد "فتاة المترو" ذات النصف الأعلى المحافظ والنصف الأسفل المتحرر، ومشهد "صفية" صديقة الجد وما تحكيه عن "كازانوفا البلاقسة"، ابن بائع الجاز الذي ضاجع معظم نساء الحارة) وفي خلفية العمل كله حكاية النوبيين (الجيتو النوبي كما يسميه) من خلال أجيال ثلاث: الجد والحفيد وبينهما "ربيب العائلة".

يقول الراوية: "أنا لا أحاول التخلص من رومانسيتي لكنني أحاول تقليصها قدر الإمكان.." وقد نجح في محاولته إلى حد كبير، تخلى عن الرومانسية، والسنتمنتالية" أو طرطشة العواطف والميلودرامية في الأحداث والمشاعر، وقدم عملاً صلبا ومتماسكًا.

إلى مكان كان نائيا – ولعله الآن لم يعد كذلك – يصحبنا محمد العشري في روايته (الثالثة) "تفاحة الصحراء": إلى منطقة "العلمين" وما حولها من صحرائنا الغربية. وإذا قلنا "العلمين" تداعت إلى الذهن – على الفور – معركتها الشهيرة التي حولت ميزان الصراع في أكثر مراحل الحرب الثانية حرجا، وليست "تفاحة الصحراء" بعيدة عن هذه الفترة من التاريخ الحديث. والحقيقة أنني وجدت في هذه الرواية القصيرة (لا تبلغ المائة صفحة) أكثر من وجه من وجوه التميز: أول هذه الوجوه أنها تتحرك على مستويين، لو صح التعبير، هما حاضر هذه المنطقة وماضيها. الحاضر هو هذا المشروع الذي تقوم به إحدى شركات النفط، ذات رأس المال المشترك والإدارة المشتركة، لاستكشاف إمكان استخراجه، والماضي هو أحداث الحرب العالمية في هذه المنطقة وما حولها.

وثمة أكثر من رابط بين المستويين: " الشيخ عبد الرحمن" الذي كان شابا صغيرا أثناء الحرب، يعمل ابنه بين العمال في البعثة الجيولوجية، إلى جانب هذا الرابط الإنساني ثمة الآثار التي خلفتها الحرب: المقبرة الشهيرة التي تضم رفات

جنود الحلفاء، وحارسها الإيطالي "كيوديني" الذي يعاونه عبد الرحمن، والنصب الذي أمر "روميل" بإقامته تخليدا لذكرى أحد طياريه الأكفاء، وأهم من هذه وذاك: حقول الألغام الرهيبة. تفاحات الصحراء القاتلة فهنا "أكبر حقل ألغام في العالم حقل "البويرات" على بعد مائتي وخمسين كيلو مترا شرق طرابلس، والذي زرع فيه "مونتجمري" مائة وخمسين ألف لغم متأهبا للانفجار بشكل دائم، مانعا الأرجل من الاقتراب منه، مزلزلاً الأرض تحت حوافز الحيوانات الضالة ناثرا لحومها على الرمال" كيف تعمل البعثات الجيولوجية في هذه المنطقة إذن؟

"ما يقرب من سبعين كيلو مترا مربعا هي كل المنطقة التي تم مسحها من مساحة تقدر بآلاف الكيلو مترات مزروعة بالألغام لأعمال البحث والتنقيب عن البترول تقوم به شركات أجنبية بمشاركة شركات وطنية في جو قلق وحذر من خطورة المكان، مع رسم مسار للعاملين لا يحيدون عنه تجنبا لأية مفاجآت تحدث.." لكن المفاجأة قد حدثت: حاد الجيولوجي "تامر" وبصحبته الزميل الأجنبي "جون" عن المسار وانفجر لغم أطاح بأصابع يدي جون لم يكونا في

العمل لكنهما كانا في رحلة صيد، وكان جون مثيرا للرهبة لكنه أجنبي "أوقف (تامر)، عن العمل لحين استكمال التحقيقات مع الجهات الأمنية المختلفة، وسافر جون إلى بلده بعد أن حصل على مليوني دولار كتعويض مبدئي.. بعد أن صعدت سفارته الأمر إلى مستوى عالٍ..".

حسب الراوي فقد لقي تامر جزاء عدوانه الدائم على الغزالات، حيوانات الصحراء الجميلة. يطاردها دون هوادة ويطلق عليها الرصاص دون رحمة. خذ المشهد الأخير من المطاردة غير المتكافئة: الغزالة التي أصابتها الطلقة في رأسها كانت تلد، وضعت واحدة، والثانية أول شيء رأته في الدنيا وجه القاتلين يلتقطاها بأيديهما ويداعباها. وضع تامر الأم في صندوق العربة وحمل جون الصغيرتين على ذراعية فرحا.." بعدها بقليل انفجر اللغم. يقودنا هذا إلى وجه التميز الثاني: إن الروائي يضم – في نظرة واحدة وكل واحدٍ مترابطٍ – الطبيعة بما فيها من صحراء وقيظ وزوابع ومطر (نادر) ونبات ذي طبيعة خاصة قادرة على مقاومة الجفاف القاسي، وحيوانات ضارية أو تم ترويضها: الجِمال والأغنام والأرانب والثعالب إلى جانب الضباع (وهو يروي الأسطورة

المتواترة هناك حول اسم "الضبعة") والحيات والعقارب. أضف لذاك كله فبحكم طبيعة عمل أبطال الرواية، فإن الصخور أيضا تجد مكانها.." الجيولوجي في الصحراء حين تقع عينه على قطعة صخرية ويلتقطها فلابد أنها غير عادية أو أن بها خطوطًا ما يود أن يدرسها ويفصلها على مهل، يرجعها إلى أسباب وجودها في المكان الذي وجدها فيه.." ثم أن الروائي يضفي حياة ذات أفكار ومشاعر على عالم الحيوان (في مشاهد صيد الغزلان، وابتهاج الجمال لأن هؤلاء البشر لا يشعلون الأرض والسماء كما فعل سابقوهم وحزن الكباش والخراف على الكبش الذي مزق جسده انفجار طوربيد كان مطمورا) إنما على هذا النحو تشغل هذه الرواية القصيرة مكانًا بين روايات الصحراء في أدبنا العربي المعاصر (خاصة عند أستاذيها الكبيرين: عبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني).

الوجه الثالث هو رغبة الروائي في إقفال الأقواس ووضع النقاط في نهايات السطور، وتتضح هذه الرغبة – أكثر ما تتضح – في قصة حب الشاب عبد الرحمن للملازم الإنجليزية الجميلة "دونا ماكسويل" التي تعمل في الصليب

الأحمر.. "كانت تكلمه بعربية مكسرة فيلقي إليها ببعض الكلمات مشيرا إلى معانيها بحركات من يديه يتشرب وجهها الأبيض وعيناها الزرقاوان تشدانه إلى ساحل البحر، تسلمه للهدير المتلاطم وتتركه في الأعماق فيغمره قلبه المتدفق ويغرقه.." لكن مثل هذه العاطفة لم يكن مسموحا لها أن توجد هناك وآنذاك وبين هذين " حين رأى القائد ذلك التجاذب بين "الملازم دونا" والشاب عبد الرحمن، ناداها في خيمة مكتبه وسد عليها الباب.. خرجت بعد ساعة وجهها شديد الاحمرار وتخفي ارتباكًا، تسوي ملابسها وتدبس شعرها الطويل خرجت "دونا ماكويل" أخرى غير التي يعرفها عبد الرحمن (..) بعد يومين رتب القائد أمر زواجها من الطبيب "شاو صن" أدار القمر وجهه المعتم وتاهت المعالم تحت قدميه وتخبط في الظلام. سوف يغلق الروائي هذا القوس بعد أكثر من أربعين سنة وفي الصفحة الأخيرة من الراوية: تأتي سيدة جميلة في حوالي الأربعين إلى المقبرة تسأل "كيوديني" عن قبري أمها وأبيها وتلقي باسميهما دون أن تدري ما يحدثه هذان الاسمان في العجوزين الملازم: دونا ماكسويل والطبيب

شاو صن. هكذا يضع الروائي النقطة في نهاية السطر. إفراط في الصنعة؟ ليكن: لا فن بلا صنعة.

هذا الطبيب نفسه "شاو صن" يتقاطع مع حكاية أخرى تبدو نتوءا في الرواية أو شيئًا ملتصقًا بها، ولعل ما يحول دون أن تصبح كذلك هو التقاؤها بالعمل من حيث أفقه الإنساني العام. أعني حكاية البحارة الليبيين الذين أسرتهم غواصة إنجليزية وهم على ظهر سفينة شحن إيطالية، وفي ميناء الإسكندرية كان شاو صن هناك لاستقبال زوجته واكتشف قائد الميناء أن البحارة مرضى بالتيفوس وأكد له الطبيب ذلك فأمر بإعدامهم وتولى الطبيب حقنهم بحقن الموت وافتدى "خالد" نفسه بكيس نقود فنجا من مصير الآخرين. وبعد عشرات السنين ها هو" خالد الليبي" يقود سيارته اللوري على الطريق بين أفريقيا وأسيا وفي واحدة من رحلاته يعطيه حارس المقبرة متعلقات رفاقه، وينغلق قوس آخر!

قلت إن هذه" الحكاية الداخلية" تلتقي مع أفق الرواية الإنساني الرحب. هذا الأفق هو ببساطة إدانة الحرب من ناحية، وجدل الحياة والموت وحضورهما معا في كل زمان ومكان.

لعل طريقة السرد هي أول ما يلفت النظر في "لصوص متقاعدون" رواية حمدي أبو جليل الأولى (بعد مجموعتين من القصص القصيرة): إنه يحاول أن يقول أقل الأمور جدية بأكثر الوسائل جدية. أشبه بخطيب يتخذ سمت الجدية الكاملة ثم لا يقول إلا هذرا ولغوا. هي ليست كتابة "ساخرة" لو كان لهذا الوصف معنى محدد، قدر ما هي كتابة تحمل بداخلها تناقضها الخاص بين المضمون الهازل من ناحية ووسائل التعبير الرصينة من الناحية الأخرى.

لم لا نأخذ مثالاً..؟ هذا "سيف" يعرض على الراوي أن "يقود" له "زنوبة" زوجة أخيه، كل ما عليه أن يترك باب شقته مفتوحا في الليل وسيتولى هو ترتيب كل شيء. من المؤكد أن الأمور على ما يرام وأن سيف سيقوم بدوره على أكمل وجه، أغلقت الباب جيدا واندفعت إليه فتمنعت كما هو متوقع، وانزلقت مني إلى السرير فقفزت وراءها وبعد فاصل قصير من فقدان التوازن والتخبط نجح في إحكام السيطرة عليها، زنقتها ولكن في الوضع الخلفي غير أن ذلك لم يهمني فأنا لا تفرق عندي مسألة الأوضاع، وربما هذا هو الوضع الأمثل بالنسبة لها.. وبمجرد أن أخذت نفسا عميقًا تملكني

الشك في أنها "سيف" وأن تلك التي تنتفض أمامي مؤخرته.. كانت المسألة محرجة وللحظة فقدت القدرة على التمييز وتذكرت بنوع من الإجلال ضرير يوسف إدريس في "بيت من لحم" ذلك مثال نموذجي لطريقة السرد في "لصوص متقاعدون" ولعل ما كان جديرا بالراوي أن يتذكره ما دام مصمما على عالم يوسف إدريس ليس ضرير "بيت من لحم" بين الأرملة وبناتها بل بطل قصة أخرى في ذات المجموعة: قصة "هي" وهذه السطور التي تنتهي إليها "وجاءت اللحظة واسترخت فوق الفراش تناديني، ولبيت النداء، وأشارت فأطفئت الأنوار، وأشارت فانطفأ القمر، وتحسست جسدها وأنا ذائب معها في قبلة.. (..) اكتشفت أن الأنثى التي أنا غائض فيها كانت مؤخرة رجل فاجر الشذوذ!".

لا عجب ولا غرابة، فمعظم الأبطال في العمل لا تكاد تشغلهم سوى همومهم ذات الطابع الجنسي – سويا كان أو شاذًا، من جانب، وتدخين "البانجو" من الجانب الآخر، وثمة شخصيات لو لم يحصرهم الكاتب في هذا النمط من الكتابة لاستدارات واكتملت لهم أسباب الحياة (أشير، بوجه خاص، إلى الشاعر المغمور والمستشار المرتشي) بعبارة ثانية: إن

الكاتب حاصر شخصياته بتلك الطريقة في السرد، المولعة بالطرائف والغرائب، الساعية إلى الإدهاش. ثم حاصرهم كذلك بوعيه الخاص، لقد حاول أن يجعل من أحد أبطاله – وهو تاجر مخدرات صغير – كاتبا، لكن عدم الاتساق كان واضحا بين مسلكه وما يفكر فيه، كان "جمال" يكتب أحيانًا، وهذا بعض ما كتبه: " أخطأ القاتل صديق الشيخ "نوسيما" في " الأخوة كرامازوف" حين حمل على المصلحة الشخصية أخطاء العالم، يبدو أن طبيعة العصر الذي عاش فيه دستويفسكي أعمت هذا الرجل عن أن يرى الحياة كما ينبغي لحكيم مثله، فأفعال الواحد تصدر عن ذاته، عن فرديته، عن مصلحته الشخصية الضيقة جدا.. الخ "إنه ليس "جمال" الذي يعرف دستويفسكي لكنه الراوي نفسه، ها هو يقول عن رؤيته "أم جمال" لأول مرة: "لمحة خاطفة اكتشفت منها حقيقة أن الخيال يمكن أن يتطابق مع الواقع كانت تشبه – بشكل ما – تلك المرابية التي قتلها "راسكولنيكوف" في " الجريمة والعقاب" بل إن وعي الراوي نفسه لا يخلو من اختلاط يجعله "شخصية ورقية" أكثر منه شخصية ممتلئة بالحياة والحضور. إنه يقول لنا – مرة – إنه كان عامل بناء،

وأنه "نال شهرة لا بأس بها على مقاهي مقاولي أنفار اليومية.. واحد من الشداد الذين يمكن الاعتماد عليهم تماما في مهمة نقل شكاير الرمل والأسمنت.. إلى أعلى الأدوار على أكتافهم.."، ويبدو أنه نسي هذا الوصف وهو يحكي تاريخه الجنسي مع العادة السرية "في الثانوية.. وبالتحديد في السنة الأولى بدأ العصر الذهبي واكتشف مناظر التليفزيون.. الخ ".. كما أننا لا نعرف ماذا يعمل بالضبط زمن الرواية. مرة ثالثة وهو يحاول تصوير شخصية" القبطي" يقول عنه: "قليل الكلام، الأدق أنه لا يتلكم مطلقًا، ربما لو توفرت له مهارة الكلام لوصف حالته بشكل أعمق من تلك السيدة الإنجليزية التي التقاها عالم النفس روبرت برتون في كتابه الشهير "تشريح المنخوليا": إذا خرجت من البيت فأنني لا أستطيع التنفس.. إلخ".. ها أنت ترى: وعي الراوي يختلط بوعي شخصياته، وهما معا يختلطان بوعي المؤلف، فكيف يمكن الحديث عن بناء روائي؟

من الناحية الأخرى: فإن هذه الطريقة في السرد، والخلخلة في البناء، أديا لأن يثبت الكاتب أحداثًا أو وقائع أو صورا أو تعابير تبدو له "طريفة" دون نظر إلى علاقتها

بالعمل ككل. وإذا نحن تقبلنا كل تلك الحكايات عن القبيلة التي تتحول من البداوة إلى الفلاحة، وعن الجد وزوجاته، خاصة جدة القبيلة "نقاوة" باعتبارها جوانب من التاريخ الشخصي للرواية، فإن صفحات أخرى تهن علاقاتها بالعمل كله، مثل تلك عن "الزوجين المسنين" (ص ١١٧)، إنها يمكن أن تنعزل تماما كقصة قصيرة متماسكة، لا علاقة لها بالعمل الذي يحاوله الروائي (قل هذا أيضا عن ماضي "عادل" القبطي، أو بالأحرى ماضي أبيه في قريته الصعيدية البعيدة)، والحقيقة إنه لم يكن يقوى على انتزاع حدث أو شخصية أو موقف يبدو له "طريفًا" يحقق أهدافه في هذه الصياغة الخاصة.

حي عشوائي (منشية ناصر) وشخصيات ورقية، ونص لا يخلو من طرافة.. هؤلاء هم "اللصوص المتقاعدون"!..

* * * *

لعل الظهور الأول لحي "شبرا" في الرواية المصرية جاء مع نجيب محفوظ و "بداية ونهاية، ١٩٤٩" فمن "حارة نصر الله" على مبعدة دقائق قليلة من "المدرسة التوفيقية" – واحدة من أقدم المدارس الثانوية في مصر – خرج حسن وحسين

وحسنين ونفيسة. ليخوض كل صراعه مع الحياة منتصف ثلاثينيات القرن الماضي، ولتختلف مصائرهم في هذا الصراع، وإن كانت المأساة تظللهم، جميع من عاش منهم ومن قتل أو انتحر، بعدها اختار فتحي غانم جانبا من ها الحي لتدور فيه أغلب أحداث روايته التي سبقت الإشارة له "بنت من شبرا، ١٩٨٥ " اختار فتحي " أول شبرا" وكان هذا الجزء من الحي – على مرمى حجر من قلب المدينة – يضم حشدا كبيرا من فقراء الجاليات الأجنبية في مصر: الإيطالية واليونانية بوجه خاص، وعلى الجانب المقابل من الشارع منطقة مازالت تحمل الاسم الدال على ساكنيها: "قصور الشوام"، وتغيرت – بطبيعة تطورات الواقع المصري بشكل عام التكوينات الديموجرافية في هذا الحي الذي كان معظمه حقولاً تنتج – أكثر ما تنتج – الخضروات التي تُحمل إلى السوق الكبير الذي يتوسطه. ولعل ما يميزه اليوم أن ساكنيه يكادون ينتمون لكل شرائح وطبقات المجتمع. أضف لهذا كله أنه أول أحياء القاهرة للقادمين – بحثًا عن العمل ومن ثم الاستقرار – من محافظات الدلتا القريبة، خاصة محافظتي القليوبية والمنوفية. وفي الرواية المصرية الحديثة كتب

المثابر الدؤوب نعيم صبري "شبرا" قبل أن يهجرها إلى "الحي السابع"، وكتب بهاء عبد المجيد "سانت تريزا" وحديثنا عن هذه الأخيرة.

ويقوم بناء العمل على شخصيات أربع، وتقوم صياغته على المقاطع الصغيرة المتتالية ذات العناوين التي تحدد طبيعتها والشخصية التي تعنيها، وإطاره الزمني من منتصف الستينيات لأوائل الثمانينيات على وجه التقريب، وإطاره المرجعي الأحداث السياسية الكبرى: ٦٧ و ٧٣ والصلح المصري – الإسرائيلي حتى اغتيال السادات في ٨١. فتاتان من سن واحدة الأولى مسلمة والثانية قبطية، لكنهما تختلفان معا إلى كنيسة الحي "سانت تريزا" وإليها تلجأ القبطية "بدور" في النهاية كي تتحرر من خطاياها.."هنا كانت بدايتها، وهنا ستأتي عندما تموت، هنا تعمدت وغطست في الماء المقدس، هنا تزوجت، وهنا كانت تستريح، لماذا أغضبت الرب والعذراء وسانت تريزا وكل القديسين.. كيف الخلاص يا ست تريزا؟ وجدت طريقك إليه وأنت في الرابعة والعشرين، فتخففت من عبء الحياة وترهبنت وخدمته إلى أن فاضت

روحك الطاهرة، لقد كنت مثلي الأعلى يوما، فأين أنا منك؟ خذي بيدي يا طاهرة..".

ولكن: كيف أغضبت بدور" الرب والعذراء وسانت تريزا وكل القديسين"...؟ إنه "لوكا": يهودي من أصول يونانية، جاء مصر مع أمه وهو في الثانية عشرة، وهو – زمن الكتابة – قد جاوز الخمسين، صاحب، "الأتيليه" الذي يعمل فيه "جرجس" زوج بدور. هكذا قام مثلث تقليدي. لا بأس. لوكا كان بحاجة لبدور، وهي بحاجة إليه، فهو سبيلها إلى تجاوز حياتها المحدودة والصعود إلى حياة أرقي وأرحب.." همست لنفسها بزهو: أنا جميلة، فلم لا أستغل جمالي هذا...؟ أريد أن أعيش حياة أفضل".. ومن الواضح أن زوجها لم يكن يعارض هذا الطموح، ولا كان يعارض تحققه وقد فتح لها "لوكا" "بوتيكًا" في الإسكندرية حيث أصبحت تقضي جانبا من أيامها هناك، بل "انغمسا في الحب والعمل والكسب، يراوده الشك أحيانًا عندما يذكر اسم لوكا، باستثناء ذلك كانا يحلمان بالثراء وشراء المنزل الذي يعيشان فيه وتأسيس بوتيك للملابس.."أكثر من ذلك حين لمحت له بدور عن عدم ارتياحها لطريقة لوكا في معاملتها "لم يفهم جرجس، وقال لها

إن هذه طريقته في معاملة النساء والتي لا تعني شيئًا، وهو، على أية حال، رجل كبير في السن ولا خطر منه.." وفي شجارهما الأخير قالت له بوضوح موجع:"لوكا إدانا كل شيء، تقدر تقوللي المحل والبيت اللي بإسمك دول منين؟ والبوتيك اللي عندي دلوقتي منين".

أطلت عمدا في تقصي هذه العلاقة الثلاثية كي أفسر رؤيتي لما تطورت إليه، أو بالأحرى، ما تطور إليه حال جرجس، الذي انهار وأدمن الشراب والضياع وغاص في هذيانه عن "اليهودي" الذي دمر حياته، واضطر الروائي لأن يلتمس له تبريرا.." ورغم أن جرجس لم يكن مثقفًا للحد الذي يجعله يصدر أحكاما على الجنس اليهودي، إلا أنه كان لديه كُره فطري لليهود، فهم الذين حرضوا على قتل المسيح، وهم أعداء مصر، وهم الذين اغتصبوا أرض فلسطين ودنسوا الأرض المقدسة، هم الذين قتل في الحرب بسببهم أعز أصدقائه وأقاربه وأحبابه.. لهذا فقد زاد حنقه على لوكا وأوغل في طلب الثأر منه.. لكننا لم نكن نعرف أن له موقفًا من اليهود من قبل، وهو قد عمل مع لوكا – وكان معجبا به مقلدا له – قبل أن يعرف بدور، ولم نعرف أبدا أن له

"أصدقاء وأقارب وأحباب" قتلوا في الحرب. من هنا تأتي النهاية التي يضعها الروائي لهذه العلاقة، ولروايته كلها، الاشتباك الدامي بين لوكا وجرجس، وقد سعى الأخير إلى الأول ليقتله: جرى إليه، وقبل أن يفيق لوكا من أثر الواقعة وجد جرجس مندفعا ناحيته مشهرا مقصه في يده، حاول أن يتفاداه، ولكن الدماء تدفقت من بين أصابعه غزيرة ساخنة، رأى جرجس الدماء فجن جنونه وصرخ ضاحكًا: قتلته.. إلخ".. أقول إن هذه النهاية الميلودرامية الزاعقة قد تكون حلا لإنهاء الرواية، لكنه حل يأتي من خارجها تماما !..

خارج هذا المثلث، وقريبة منه، تقف "سوسن": صديقة بدور وجارتها منذ الطفولة، ولن يتسع المقام لمتابعة تطورها، وتطور وعيها أثناء دراستها الجامعية وبعد عملها مدرسة للغة الفرنسية. يكفي تعليق واحد حول "سليم" الذي ارتبطت به في الجامعة، كان ماركسيا شديد الثقة والرسوخ، ثم تحول ليصبح أحد قيادات الجماعة الإسلامية، ونجح في الهروب من سجن طُرة. إن هذه الشخصية "كولاج" غير متقن من شذرات متباينة لا تخلق شخصية متكاملة بل تتنافر عناصرها، هذا إضافة لأننا لا نعرف أن "تحالفا" قام في أي

وقت بين الماركسيين، وأعضاء الجماعات الإسلامية في الجامعة نهاية السبعينيات متى حدث هذا وكيف؟.. لا ندري.

"سانت تريزا" تفيض بالنوايا أكثر مما تحقق من الإنجاز، خاصة والكاتب يثبت أنه ظل منشغلاً بكتابتها – في أقل من مائه صفحة – ثماني سنوات (١٩٩٣ – ٢٠٠١) بين القاهرة ودبلن وباريس!.

* * * *

هل تعرف المثل العربي القائل "كل الصيد في جوف الفرا"؟ لعل هذا ما تحاوله منال القاضي في روايتها القصيرة "لا ظل ولا صدى" (بعد مجموعتين من القصص). في أقل من مائة صفحة تنسج الروائية عالما شديد التعقيد والتشابك، الأدق أن نقول إنه عالم ينقسم إلى عوالم متداخلة، ثلاثة ركبوا الأتوبيس المتجه إلى القلعة، "عصفوران بينهما شيخ".. مريم ومحمد وبينهما عبد الحميد. زمن الرواية هو الزمن الذي تستغرقه الرحلة، لكن كلاً من الأشخاص الثلاثة يستدعي عالمه، وهو عالم على جانب كبير من الخصوصية والتفرد. ومن ثم فإن الشكل الذي تستخدمه الكاتبة (المؤلف الخالق لكل شيء والعليم بكل شيء) والبناء الذي يقوم عليه

(المقاطع القصيرة المتتالية التي تحمل أرقاما، والتي تنتقل – بيسر وسلاسة معظم الأحيان – بين هذه العوالم المستدعاة) يبدوان ملائمين تماما.. إنه أشبه بسيناريو عمل سينمائي: بعد اللقطة العامة الأولى (الأتوبيس المتجه إلى القلعة) يبدأ "المونتاج" عمله: يقطع من هنا ليوصل من هناك، مضيفًا خطوطًا جديدة إلى كل من هذه العوالم ، مستدعيا شخوصا وأحداثًا أخرى، ولاحتشاد هذه العوالم بالأحداث والشخصيات تلجأ الكاتبة إلى الاختزال والإيجاز، معتمدة – اعتمادا قد يكون مبالغًا في تقديره – على الخبرة المتراكمة لدي القارئ وقدرته على أن يفكك الخيوط – ويرد كلاً إلى صاحبه.

ولن يتسع المجال لرصد كل التفاصيل في كل من العوالم الثلاثة، يكفي أن نشير فقط إلى "رؤوس الموضوعات" التي يقوم عليها كل من هذه العوالم: إن عالم عبد الحميد يستدعي قيام ثورة يوليو وهو طالب بالثانوي، ووقع هذا الحدث الكبير على زملائه في المدرسة واستجاباتهم المختلفة له، وبينهم ابن واحد من "البهوات" الذين بدأ عالمهم في التقوض، وبينهم طالب عرف من البداية أن له صلات وثيقة بالثوار، وأنهم "طوع أمره"، فمارس الاستبداد والابتزاز لزملائه ومدرسيه

استنادا إلى شيوع هذا القول، وفيما بعد اعتقل "مصطفى" مع الشيوعيين، وقيل أنه قد أطلق سراجه لأنه كان يعمل مع السلطة ضد رفاقه، وهو - زمن الكتابة - كاتب يقرأ له عبد الحميد أحيانًا، وأحيانًا يراه بين من يسوقون اللغو والهذر في برامج التليفزيون (شخصية قد ترجع بأصولها إلى النموذج الكلاسيكي: رؤوف علوان) وفي عالم عبد الحميد كذلك أخوه "على" المثقف الذي كان يعقد "صالونات الخميس" في بيته، وفي أحدها عرف "شذا" الشاعرة التي تعاطفت مع مصطفى، ولم تأبه بعبد الحميد.

محمد - صبي في الثانية عشرة - له عالم آخر: أهم ما في عالمه زميله وصديقه الفلسطيني "مريد"، الذي يتفرج معه على اللوحات التي رسمها جد "مريد": الرسام الفلسطيني المعروف، وله بطبيعة كونه فلسطينيا وفنانًا - مأساته الخاصة، ذروة مفردة من مأساة شاملة، وبين زملائه كذلك "تايسون": الصبي المصري الذي يحمل الجنسية الأمريكية (وهذه شخصية غير مسبوقة)، وتفسير ذلك أن أمه، مضيفة الطيران، وأباه، طبي التخدير، قررا أن يكون ميلاده في "تكساس" حيث يعيش عم لأمه فيصبح مواطنًا أمريكيا، ينقذاه

من وصمة العالم الثالث والتأرجح بين دولة نامية ومتخلفة.."وهو يتباهى بجنسيته ويتيه على زملائه الذين يدخلون معه في معركة مفتوحة.. إن الصراع بين "مريد" الفلسطيني و "تايسون" الأمريكي ومواقف محمد وزملائه المصريين من هذا الصراع ليس "تعبيرا رمزيا" عن حقائق تحدث اليوم على أرض الواقع، قدر ما هو "مكافئ" أو "معادل" لما يحدث.. (ولكي تبرز الكاتبة الدلالة السياسية للموقف كله. لا بأس بأن تجعل صبي الثانية عشرة يفكر على النحو التالي: لكن "مريد" شغله أكثر لأنه فلسطيني، ومثله مثل أطفال الحجارة الذين يعتدون بحجارتهم على أمن إسرائيل، كما قالت مذيعة "السي.إن. إن " وقرأ في "الواشنطن بوست "!).

أما عالم الصغيرة "مريم" فحدث عنه ولا حرج يكفي أن تكون فيه حكايات "سنية" عن زوجها النوبي، وحكاية المرأة النوبية العجوز "عائشة مياسة" التي جاءت من النوبة بعد أن أغرقت ابنتها "سبيلة" "لأنها حبلت من الشيطان، وعالم مريم – بوجه خاص يتأرجح بين الواقع وما وراءه، خاصة وهي دائمة الانشغال بالتفكير في حكايات "سنية" التي تغص

بالعفاريت والشياطين، من ناحية، وما تقوله "مس راجية"، المدرسة عن الاستنساخ.. "لم تفهم مريم من كلام "الميس" "سوى أنه يمكن استخراج منها أكثر من مريم، وبدت المسألة مدهشة ومريحة" من الناحية الأخرى.

هي إذن عوالم ثلاثة مستدعاة، كل منها غني بشخوصه وأحداثه، لكن العلاقات والروابط التي تسعى الروائية إلى إقامتها بين هذه العوالم الثلاثة لا تأتي – في معظمها – معقولة أو مقنعة، ولعل أكثرها وضوحا محاولة الربط بين عالمي عبد الحميد ومحمد من خلال اللوحات المرسومة لوجوه ومشاهد فلسطينية فهي تبدو واضحة الافتعال.

"لا ظل ولا صدى" عمل يعتمد على الإيجاز والحذف، ويتكئ على خبرة القارئ ومهارته في التقاط الخيوط والتمييز بينها، وبقدر نجاحه يتحدد مدى تفهمه وتذوقه للعمل كله.

* * * *

رأيت أشياء وفاتتني أشياء. من قراءة هذه "النماذج المختارة" – وقد حرصت، قدر الجهد، على عرضها وتقديمها – هل يمكننا الجواب عن بعض الأسئلة التي طرحناها أول هذا الحديث؟

بأقصى قدر ممكن من تدقيق الكلمات، ومن خلال هذه النماذج الخمسة عشر، إضافة للأعمال التي لم نعرض لها لأنها دون مستوى المناقش الجادة (لا حاجة، بطبيعة الحال، لتحديد الأعمال والأسماء)، يمكننا أن نثبت بعض الملاحظات:

الأولى تفرض نفسها على الفور، وهي المتعلقة "بحجم" هذه الأعمال، أو عدد صفحات كل منها. هنا نجد عملين فقط هما اللذان تتجاوز صفحات كل منها المائتي صفحة (عمارة يعقوبيان ٣٤٨ ص، ثم نوة الكرم ٢٩٤ص) وواحدا يقارب المائتين (من حلاوة الروح، ١٧٥ ص)، أما معظمها فيقع بين المائة والمائة والخمسين، ومنها من لا يبلغ المائة (تصريح بالغياب، ٧٥ ص، قانون الوراثة، ٨٧ ص، لا ظل ولا صدى، ٩٢ ص، تفاحة الصحراء وسانت تريزا، كل في ٩٧ صفحة).

إن هذه ليست ملاحظة شكلية، وإنني لست من المؤمنين بتلك القواعد التي يضعها "معلمو الأدب " للتفرقة بين القصة والرواية، سواء من حيث عدد الكلمات (كأن يقولوا إن القصة لا يجب أن تتجاوز الثلاثة آلاف كلمة) أو من حيث الزمن

اللازم لقراءتها (كأن يقولوا إن القصة يجب أن تُقرأ في جلسة واحدة) أو ضرورة أن تلتزم للقصة ما كانت تلتزمه المسرحية الكلاسيكية من حيث وحدة المكان والزمان والحدث، أو ضرورة أن تكون في القصة شخصية واحدة رئيسة، وتقوم بقية الشخصيات بالعمل على توضيح معالمها، أو ضرورة ألا يتجاوز زمن القصة حياة فرد واحد.. الخ.

أية إخفاق تلك القواعد أن القائلين بها لم يجدوها جامعة ولا مانعة، ومن ثم أسرفوا في التقسيم والتصنيف: ثمة "أقصوصة" و "قصة قصيرة" و " قصة قصيرة طويلة" – "نوفيللا" أو "نوفيلتيا" حسب اللغة التي تفضلها – و "رواية" من الناحية الأخرى فقد أطاح المبدعون الكبار بكل تلك "التقعيدات" وفي ظني أن أيا منهم لو قعد يكتب "قصته" أو "روايته" ملتزما أيا منها، ما كتب شيئًا على الإطلاق!

عندي: يتداخل شكلا القصة والرواية ويتواشجان. وكثيرا ما نرى – في أفضل النماذج – أن في أحد الشكلين بعض خصائص الآخر. المعول، إذن، هو نسيج العمل نفسه وطريقة صاحبه في تناوله. هل يكتب "على اتساع الصفحة" كما يقولون، أم يتعمد الإيجاز والاقتصاد.؟ هل يستعين

بالتفاصيل الكثيرة – في الوصف والسرد والتحليل والحوار – لرسم لوحته الكبيرة أم يتعمد الانتقاء الدقيق والنسج الرقيق كما في "المنمنمة"؟ أقرب وصف أتصوره للاختلاف بين كاتب القصة والرواية أن الأول لا يملك في جعبته سوى طلقات محدودة، ومن ثم فعليه أن يحسن استخدامها وتصويبها والإفادة منها، أما الثاني فيملك "ترسانة" كاملة تحوي مختلف الأسلحة التي يمكن له أن يستخدم هذا أو ذاك منها، أو استخدامها جميعا في وقت واحد.

على أنني أميل لأن أفسر ظاهرة وقوع أغلب هذه النماذج في هذا القدر المحدود من الصفحات بما يمكن أن ندعوه "تراكم الخبرة" عند القارئ والكاتب معا. بعبارة ثانية: لا شك في اتساع قاعدة قُراء الرواية العربية، ولا شك كذلك في ازدهارها الذي يتمثل في وفرتها وتنوعها، ولعل ما حققته في هذه العقود الثلاثة الأخيرة يفوق ـ من حيث إنجازاته الفكرية والفنية ـ كل ما تحقق لها منذ بداياته أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. لم يعد الروائي – وهو يتوجه لقارئه – بحاجة إلى الإسهاب والتفصيل قدر حاجته إلى توصيل ما يريد في أقل عدد من الكلمات (المنتقاة) من الناحية الأخرى

فلا شك في أن انتعاش التعبير بالصورة – في وسائطها المتعددة – قد ترك أثره في التعبير الأدبي الذي أفاد من مختلف تقنيات اللغة السينمائية وكتابة السيناريو من حيث استخدام اللقطات البعيدة والقريبة، وتقطيع المشاهد والانتقال من واحدها للآخر حسب منطق داخلي يحدده إيقاع العمل كله. وقد سبق أن بدا لنا أحد هذه النماذج كسيناريو مكتمل، لا ينقصه إلا أن يكتب على عمودين، وأن تحدد فيه أوقات التصوير!

الثانية: أن أصحاب هذه النماذج – في أغلبهم – مهمومون بالواقع المعيش. وإذا جاز لنا القول بأن الهدف النهائي لأي عمل إبداعي هو الإسهام في العمل على تعبير هذا الواقع عن طريق كشف الجوانب المعتمة والمظلمة فيه، والإيحاء بوجود سبيل نحو عالم أكثر أمنًا وعدلاً وجمالاً (حتى حين يبدو أحدهم منصرفًا عن هذا الواقع فإن هذه رسالة فحواها أن واقعكم هذا غير جدير بالاهتمام وهذا اهتمام لا شك فيه)!، فإن أصحابنا هؤلاء تختلف سبلهم في التعامل مع هذا الواقع: الوطني والاجتماعي والسياسي. وتتسع رقعة هذا الواقع حتى تكاد تشمل الجسد المصري كله: صحاريه الشرقية (ميرال

الطحاوي) والغربية (محمد العشري) وقرى الصعيد ونجوعه (خالد إسماعيل، أسماء هاشم)، وطبيعي أن تشغل أحياء القاهرة مكانها الذي يكافئ مكانة العاصمة في هذا الواقع، وتكاد تشمل وسط المدينة وجنوبها (علاء الأسواني، ياسر عبد اللطيف) وشمالها (بهاء عبد المجيد) مع اهتمام خاص بأحيائها "العشوائية" (صفاء عبد المنعم، حمدي أبو جليل) عمل واحد فقط هو الذي يتجاوز هذا الواقع، مرتحلاً في التاريخ نحو واقع أخر (نوة الكرم) تكمل هذه الملاحظة أن "الحس التاريخي" أو "الحس بالتاريخ" موجود في أعمال عديدة (أوراق النرجس، قانون الوراثة، تفاحة الصحراء، لا ظل ولا صدى) هذا من ناحية، من الأخرى فإن ذلك الرجوع إلى التاريخ (البعيد أو القريب) يحمل مشابهات واضحة بالواقع المعيش.

الثالث: إن نصف هذه النماذج تقريبا (سبعة من خمسة عشر) لكاتبات وأنني أعتقد أن هذه الحقيقة – في ذاتها – هي واقعة ثقافية واجتماعية جديرة بالاهتمام والتقدير (بعيدا، بطبيعة الحال، عن الغمزات واللمزات والكلمات المسمومة!) فنحن جميعا نعرف أننا نعيش واقعا ما زالت ترتفع فيه

أصوات – جاهلة أو مأجورة أو هما معا – تُجرم الإبداع وتُؤثمه، فضلاً عن أن الطابع العام للمجتمع لا يزال "ذكريا" و "بطريركيا" في كثير من جوانبه، يكاد يحول بين المبدعة الشابة وتكوين ثقافتها الجادة، واكتساب الخبرات الحقيقية بالحياة والناس والأفكار، وهما جناحا الإبداع الذي لا يمكن أن يحلق بدونهما، ومن ثم فإن اقتراب الشابة المصرية من العمل الإبداعي الجاد، والمثابرة على تحمل أعبائه، هو أمر جدير بالحفاوة.

ثم إنني لم أجد عند كاتباتنا هاته ما يمكن أن ندعوه "حروب الجنس" التي أعلنتها كاتبات قبلهن، وهي حروب تشن ضد الرجل بما هو كذلك، أي لطبيعته البيولوجية وحدها، لأنه – بالتعريف – قاهر ومصدر للقهر، ظالم ومصدر للظلم، متسلط ومصدر للتسلط، وإذا بدت النساء مقهورات في بعض هذه الأعمال، فيجب أن نضع في الاعتبار أمرين:

الأول أن هذا القهر مكون من مكونات "ثقافة البدو" في الصحراء أو الصعيد (عند ميرال وأسماء وأيضا عند حمدي أبو جليل) وهي ثقافة منحسرة أمام خطى الضياء والتقدم،

رغم كل محاولات بعث الحياة فيها. الأمر الثاني أن النساء مقهورات بقدر ما أن الرجال مقهورون كذلك. إن واقعا ثقيلاً من الفقر والحاجة وافتقاد الأمن في الحاضر والأمل في المستقبل يقهر الجميع، وتطيش السهام، فتتوجه سهام المقهورين إلى المقهورين بدل أن تتوحد جميعا ضد مصادر القهر.

لو كان هناك ما يميز كتابتهن عن كتابة مجايليهم من الرجال فربما أمكن القول إن لديهن اهتماما بالطقوس والممارسات داخل البيوت in doors بأكثر مما لدى الرجال هذا طبيعي بحكم الواقع الاجتماعي ذاته، وهن – من ثم – أكثر حفظًا وترديدا للمأثور من شعر ونثر، لكنهن يتقدمن ليخضن صراع الحياة مثل الرجال، ومثلهم أيضا يلقين ما فيها من شر وخير، انكسار وانتصار.

وغني عن القول إنني لم أجد عندهن ما يدعوه البعض "كتابة الجسد" أو " كتابة بالجسد"، ومازلت لا أفهم معنى لهذا القول!

الملاحظة الرابعة والأخيرة: إنني أنفر من استخدام "أفعل التفضيل" دون ضرورة، ثم إنني من المؤمنين بأن الزمن هو

خير غربال، والقدرة على الاستمرار خير مصفاة. المستقبل وحده، هو الذي سيفرز لنا من الذي سيواصل التقدم، ومن الذي سيبقى يراوح في مكانه، يقول ما سبق له (أو للآخرين) قوله، ومن الذي ستسوخ قدماه في رمال واقع فاسد معاد للإبداع، ومن سيدخل بهو المرايا الخادع، ويبقى محدقًا في صورة ذات طابع نرجسي خلاب، وإن قام تعثر في ظله..

نعم. رأيت أشياء وفاتتني أشياء.

الأعمال الواردة في هذه القراءة هي على الترتيب:

علاء الأسواني	:	عمارة يعقوبيان، ميريت،	٢٠٠٢
خالد إسماعيل	:	كحل حجر، ميريت،	٢٠٠١
	:	عقد الحزون، الأحمدي للنشر،	١٩٩٩
أسماء هاشم	:	المؤشر عند نقطة الصفر، ميريت،	٢٠٠٢
ميرال الطحاوي	:	نقرات الظباء، شرقيات،	٢٠٠٢
	:	الخباء، شرقيات،	١٩٩٦
نجوى شعبان	:	نوة الكرم، ميريت،	٢٠٠٢
منتصر القفاش	:	أن ترى الآن، شرقيات،	٢٠٠٢
	:	تصريح بالغياب، شرقيات،	١٩٩٦

سمية رمضان	:	أوراق النـــــرجس، شـــــرقيات،	٢٠٠١
صفاء عبد المنعم	:	من حلاوة الروح، كتـاب رؤى للقصـة والرواية،ج	٢٠٠١
ياسر عبد اللطيف	:	قـــانون الوراثـــة، ميريــــت،	٢٠٠٢
محمد العشري	:	تفاحة الصحراء، مركز الحضارة العربية،	٢٠٠١
حمدي أبو جليل	:	لصـــوص متقاعـــدون، ميريــت	٢٠٠٢
بهاء عبد المجيد	:	ســـانت تريــــزا، شـــرقيات،	٢٠٠١
منال القاضي	:	لا ظـل ولا صـدى، مكتبـة مـدبولي،	٢٠٠٢

- في عمل جديد لجمال الغيطاني:

(١) رجال ونساء في المؤسسة والخبيئة

بين جمال الغيطاني وبيني " قصة قصيرة" أراها مقدمة ضرورية لهذا الحديث، وأسوقها بإيجاز: عرفت أعماله منذ بدأ النشر في النصف الثاني من الستينيات (صدرت مجموعته الأولى في ١٩٦٩)، ولعل أول دراسة طويلة نشرت عن أعماله كانت لي ("الوجه والقناع" مجلة "الطليعة" يونيو ١٩٧٢، ص – ص ١٨٨ – ١٩٥) لم يكن قد أصدر سوى مجموعته تلك وعددا من القصص القصيرة شكلت مادة الدراسة. وفي عام ١٩٧٦ كتبت عن روايته "وقائع حارة الزعفراني" في ذات المجلة (سبتمبر ١٩٧٦)، ولم أعد للكتابة عن أي من أعماله حتى ١٩٨٧ حين تناولت روايته "رسالة في الصبابة والوجد"، وبعدها بخمس سنوات، في ١٩٩٢ – وفي " روز اليوسف " هذه المرة – نشرت مقالاً عن رواية "هاتف المغيب" (١٥/ ٦/ ١٩٩٢)، ولم أفاجأ بقدر الصخب الذي أعقب نشر هذا المقال الأخيرة، وكان ما لفت نظري فيه أمران مرتبطان: الأول أن أحدا ممن تصدوا للرد

على ما كتبت – وهم كثيرون – لم يقف ليناقش الرواية ذاتها، ثم يختلف معي أو يتفق. الثاني أن الروائي نفسه – وكان يحرر صفحة أدبية أسبوعية في صحيفة "الأخبار" قبل أن تصدر "أخبار الأدب" ويتولى رئاسة تحريرها في يوليو ١٩٩٣ – لم يتصد للرد أو المناقشة على نحو واضح أو مباشر، بل أثر الغمز واللمز و "التلسين"، فكت عن "بلطجية النقد الأدبي، الذين يشهرون جنازير الابتزاز ومطاوي مسممة تستهدف عملية اغتيال أدبي"، وعن "ظاهرة البلطجة التي تنتقل من المجتمع إلى مجال النقد الأدبي.. (..) فنقرأ مقالات مكتوبة بقرن الغزال.. الخ" ("الأخبار" ٢٤/ ٢٦، ١/ ٧) وتمضي بنا الأيام بعد "هاتف المغيب" أصدر الغيطاني "متون الأهرام، ١٩٩٣"، "من دفتر العشق والغربة، ١٩٩٥"، "خلسات الكرى، ١٩٩٦ "، دنا فتدلى، ١٩٩٧"، و "سفر البنيان" ١٩٩٧"وانتشارا أصدر عملاً في جزأين.. هو موضوع هذا الحديث "حكايات المؤسسة" و "حكايات الخبيئة" (طبع الأول منهما ثلاث طبعات: واحدة في بيروت، واثنتان في القاهرة، أما الثاني فصدرت طبعته الأولى قبل أسابيع).

وقبل أن ندخل هذا العالم أود أن أثبت ملاحظتين: الأولى أن ظنينًا قد أحاط بهذا العمل، خاصة "حكايات الخبيئة"، فمن قائل إنه "تصفية حسابات معلقة" بين الكاتب والمؤسسة التي يعمل بها، من حيث الطريقة التي تدار بها هذه المؤسسة، وأشخاص القائمين على هذه الإدارة، ومن قائل أن المسألة تتجاوز هذه المؤسسة إلى المؤسسة الأشمل والأعم، وأن شخوصا في هذا العمل تقف مكافئة لبعض المسئولين، يشتركون معا في سمات محددة، توقف عندها الكاتب وأبرزها، عمدا، ليحددهم ويعينهم بحيث لا يدع مجالاً لخلط أو التباس، ويقول هؤلاء وأولئك – بالتالي ـ إن "الرواية" قد دخلت أرضا كانت مقتصرة على جلسات النميمة وثرثرات المقاهي (وسنرجئ مناقشة هذه الدعوى حتى نعرض للعمل نفسه) الملاحظة الثانية أن "حكايات المؤسسة " و "حكايات الخبيئة" مرتبطان معا بأكثر من رباط: هي ذات المؤسسة وهم ذوات الأشخاص وهو ذات المناخ العام (خل جانبا طريقة السرد واللغة وبقية أدوات العمل الروائي)، ومن ثم يحق لنا اعتبارهما عملاً واحدا رغم الفارق الزمني بينهما في تاريخي الكتابة والشر، خمس سنوات، وهذا أمر ليس غريبا

بوجه عام، كما أنه مسبوق عند الكاتب نفسه، (الجزء الأول في ٣١٨ صفحة، والثاني في ٣٣٩).

* * * *

ولعلني لا أستبق الحكم حين أقول إن المشكلة الأولى، والرئيسة، في هذا العمل هي تعثره بين المكاشفة والتخفي، التصريح والتلويح، بين ما يريد الراوي أن يقول وما يستطيع أن يقول. وحين أراد أن يجعل "مؤسسته" بشخوصها وأحداثها واقفة تتأرجح على هذا الحد الزلِق بين الواقع وما وراءه أو ما فوقه، لم يجد بين يديه سوى أدوات ووسائط فقيرة: المبالغة التي تتجاوز كل الحدود، والإلحاح بالتكرار – في الألفاظ والمعاني – لدرجة الاضجار، في ظنه أن هذه المبالغات تحيط الشخصيات بأطر "غرائبية " أو "واقعية سحرية" يستخدمها الروائيون الكبار، في أمريكا اللاتينية بوجه خاص، لكن هذه، عندهم، ليست أطرا، بل تفاصيل من صميم حياتهم وممارساتهم وتراثهم وموروثهم الثقافي، أما نقلها إلى أعمال صادرة عن ثقافة مختلفة ومتوجهة لجمهور مختلف فيشبه تماما أن تلصق قطعا من الصدف على لوح خشبي، إن تساقطت هذه القطع، تكشف عري الخشب وقبحه!

العمل كله يأتينا عن طريق راوية كلي القدرة والمعرفة، يعرف كل التفاصيل في الماضي والحاضر، عن الأفكار والمشاعر، هو الذي يقدم الأحداث والشخصيات، إنه لا يقدم للحدث ثم يخليه أمام قارئه كي يراه بعينيه هو، ولا يقدم الشخصية ثم يفك قبضته الخانقة عنها كي تقول وتفعل وتحيا حياتها أمام القارئ، لكنه يقدم الأحداث والشخصيات جميعا بطريقة التقارير التي تأتي جاهزة، ناجزة، واقفة بعيدا ومكتملة، ومن ثم فلا اختلاف في اللغة أو طريقة السرد أو الوصف، هي ذات اللغة عند جميع الشخصيات ولسرد جميع الأحداث، بما يسودها من كليشيهات وبلاغة قديمة وأخطاء في المعنى والمبنى!

ومن شأن هذه الطريقة أن تفقد العمل أي بناء. مهما أجهدت نفسك لن تجد معالم بناء ما، وإذا كان أحد تعريفات الرواية إنها حركة تتقدم في الزمان، فلن تجد هنا تقدما يطرد في أي اتجاه، وفي الصفحات الأخيرة من الجزء الثاني قد تفاجئك "ذكريات" أو "معلومات" عن المؤسس الذي يبدأ به العمل كله.. وهذا شان بقية الشخصيات، ولدى الراوي صيغ جاهزة يصل بها أو يفصل. خذ بعضها: " لكننا نقصر الآن

ونعود إلى ما جرى"، "ولهذا تفصيل، لكن الحديث عن ذلك سابق لأوانه" وأموره في ذلك معروفة يطول تفصيلها"، "سيرد ذكره في موضعه"، و"هذا مما يطول شرحه فلنرجئه"، ومثل هذا كثير. إن هذه الطريقة في السرد تفكك أوصال العمل، وتؤدي لألوان من التكرار لا يمكن تفاديها (وبطبيعة الحال، ثمة حتم آخر، له طبيعة سيكولوجية في الغالب، هو ما يحدد "البِنَى" أو "التيمات" المتكررة، وربما رأينا شيئًا منها فيما يلي).

ويمكننا – على وجه العموم – أن نجد نوعين من الشخصيات: شخصيات في البؤرة وأخرى في الهامش، الأولي تحظى من الراوي بأوفى اهتمام، فيسرد كل التفاصيل التي يعرفها عنها، في ماضيها وحاضرها، أما الثانية فقد يكتفي بذكر أسمائها (واختيار الأسماء لا يخلو من غرابة) وما يلتصق بكل منها من وقائع أو سمات خاصة (لا تخلو من غرابة كذلك)، لكن هذه وتلك من الشخصيات تقدم إلينا بطريقة التقارير الجاهزة، كما سبق القول.

من الطبيعي، في المؤسسة، أن تبدأ بالمؤسس. ونحن لا نراه، بطبيعة الطريقة التي يستخدمها الراوي، وكل ما

يتعلق به يأتي إلينا عن طريق الاسترجاع من اثنين من قدامى العاملين، ويجب أن نضع في الاعتبار أن له معارضين ومناصرين، لكننا نستطيع استخلاص بعض المعلومات التي تبدو مؤكدة: إنه يبدو بلا تاريخ محدد، وأقام مؤسسته في تاريخ غير محدد كذلك (إذا كان الروائي يحدد زمن الكتابة: الآن، فإن كل الشواهد تؤكد أنها أنشئت في أربعينيات القرن الماضي)، لكنه اشترى الأرض التي أقيمت عليها حين كانت حقولا أو بورا على أطراف القاهرة ثم أصبحت في قلبها. لعل أهم الملامح الخاصة به أنه درس الاقتصاد في جامعة أمريكية، وأنه ولع بالآثار، ويقال: إنه عثر على "خبيئة" (من المعروف أن هذه الكلمة تعني كنوز المقابر الفرعونية أو الخارطة التي تحدد أماكنها، وهي ترد هنا لأول مرة – ص ٢١ – مرتبطة بخبيئة وادي الملوك)، وأنها مدفونة خلف أبواب وسراديب في الطوابق السفلى من المؤسسة، وسوف نعرف – في القسم الثاني – أن لها "أمينا" ستدور عنه وعنها الحكايات. ومما يبدو مؤكدا كذلك أن المؤسسة تعرضت للتأميم أول الستينيات، وأن المؤسس تعرض "لمحنة كبرى" وسط الستينات، ثم رد إليه اعتباره بعد

مايو ١٩٧١، وينسب الراوي إلى المؤسس علاقة خاصة بجمال عبد الناصر، وأحد قدامى العاملين يصف زيارة عبد الناصر للمؤسسة ويربط بين الرجلين:" لم ير مثيلا لمشيته، لمهابته، لقوة حضوره، لا يضاهيه إلا المؤسس"، ولا يفسر الراوي هذه "المحنة الكبرى" التي أصابت المؤسس، ولا بكلمة واحدة"!.

أرجو أن يتضح لك ما أعنيه من التعثر بين المكاشفة والتخفي، بين أن تقول ولا تقول، وأن تغمز بعينك للقارئ في إغراء بالتواطؤ: أنت تعرف وأنا أعرف لكنني لا أجرؤ على مزيد من الإفصاح، أرجو أن يتضح لك ما أعني إذا وضعت في اعتبارك الحقائق التالية: إن مؤسسة "أخبار اليوم" أنشئت في أربعينيات القرن الماضي، وخضعت للتأميم مع بقية المؤسسات الصحفية في ١٩٦٠، ويقول الراوي عن المؤسس: "في ليلة التأميم صدر قرار سيادي أن يستمر (المؤسس) في موقعه بكامل مسئولياته، وهذا تماما ما حدث مع مصطفى أمين، الذي تعرض "لمحنة كبرى" هي قضية التخابر الشهيرة منتصف الستينيات، وأن الذي رد إليه اعتباره هو الرجل الذي قام بأحداث مايو ١٩٧١!

أضف لتلك المعلومات التي تبدو مؤكدة – من فرط تكرارها – عن المؤسس، معلومات أخرى من قبيل أن له حكايات تتردد مع أميرات من أسرة محمد علي، وأنه كان يمارس الجنس خلال ساعات العمل في المؤسسة، وثمة حكاية مترددة (تتردد ثلاث مرات في جزئي العمل، بنفس كلماتها تقريبا) عن موظف منضبط ما إن فتح باب مكتب المؤسس – الذي لم يكن يغلق قط – حتى "فوجئ بمؤخرة شاهقة التكوين والبياض، منغلقة بروعة، تضوي أمامه، وكان المؤسس يستند إلى المقعد التاريخي، وصاحبته تعلوه"، وثمة حكاية أخرى عن الطريقة التي انتقم بها المؤسس من الشاب الممتاز "خالد" الذي كان أول دفعته في الرياضيات، وعمل بالمؤسسة، حتى أيقن المؤسس "بوسائله الخاصة، إلى جانب تقارير الأمن أن "خالدا" عضو قيادي مهم في تنظيم سري يساري متطرف، يؤمن بالحتمية التاريخية! (علامة التعجب من عندي)، استوثق أيضا أنه وراء العديد من الشائعات التي استهدفته شخصيا، فكيف كان انتقامه؟ لقد رتب الأمور بحيث تنتهي إلى هذا المشهد الذي لم يعاينه أحد: "عندما دخل رئيس البعثة إلى الخيمة، فوجئ بالطباخ النوبي فوقه".

تلك الحكايات، وأمثالها، لها سياق آخر، من الشخصيات التي في البؤرة أيضا اثنان من قدامى العاملين، صحبا المؤسس وبقيا معه حتى أطيح بهما: "الجواهري" و"عطية بك" لاحظ – مرة أخرى – أن الطريقة الوحيدة للتعرف إليهما هي التقارير ذوات الطابع التجريدي الجاف التي تحوى تفاصيل كثيرة لكنها لا تكاد تضيف شيئا، على سبيل المثال: ما أهمية أن نعرف أن ذرية الجواهري كلها من الإناث: بنات وحفيدات؟ أو أن نعرف أنه "شديد التمسك بقرارات المجمع اللغوي، يتابعها ويحفظها عن ظهر قلب، يأبى نطق كلمة "الساندوتش" ويقول: "شاطر ومشطور وبينهما طازج"؟ وهو يأبى الاعتراف بأنه كاتب خطب المؤسس "التي عدت قطعا رفيعة، رصينة من الأدب البليغ والنثر الجميل"، ويمضي في المبالغة المعتادة فينسب إليه "بعض الكلمات الشهيرة خلال ذلك القرن"، ثم يورد أولى هذه الكلمات على نحو خاطئ، استنادا لمعرفة سماعية وذاكرة خئون، لعل إنجازه الوحيد هو أنه عمل على إرسال آلاف البرقيات إلى "القيادات السياسية والتنفيذية والأمنية.. تستنكر وترفض أن يتولى البروفيسور المزعوم أمر المؤسسة".

أما عطية، أو "عطية بك" فيتقدم إلينا بهذه الأوصاف: "حاد النظرة" مختصر اللفظ، لهجته توحي بالثقة، لا يتكلم إلا متمهلا.. لديه مهابة مؤثرة، وهو أحد الذين اختارهم المؤسس بنفسه لسببين: قدرته على الإقناع، وموهبته في إطلاق الشائعات (ولا بأس بأن يسوق إلينا الراوي بعض هذه "الشائعات"، ومنها واحدة أدت برجل أعمال رصين إلى أن يقتل امرأته ويقطع جسدها ويعبئه في علب عصير الأناناس الفارغة)، على أن إنجازه الحقيقي هو هذه "القفلة المروية" التي أحدثها في العاصمة فشل الحركة فيها، بسبع خطوات فقط أحدث التكدس في المدينة وضواحيها، وبسبع خطوات معاكسة بدأت العجلات تدور والمرور يتدفق، كان يعترض – بطريقته – على أن يصبح "البروفيسور" رئيسا للمؤسسة، بعدها صدر قرار علوي باعتقاله!

هذا شأن بقية الشخصيات: "البروفيسور قلقاسة" (لا نعرف له سوى هذا الاسم): مسئول الجراج وأول من أنشأ أجهزة الأمن في المؤسسة، كاد يصبح رئيس المؤسسة الرابع لولا أنه أزيح في اللحظة الأخيرة، وعين بدله "رئيس قطاع الحواسب الآلية" هو الذي سيبقى على رأسها – ورءوسنا –

حتى نهاية العمل كله، "الأشموني": عاشق الترام وأقدم موظفي الاستعلامات، أعزب، في حياته قصة حب خائبة وصديق وحيد يعمل مفتشا للصحة، يترددان معا على المطاعم ليتناولا الطعام دون مقابل (ستتكرر هذه الشخصية بذات الملامح في الجزء الثاني ويأخذ لقبه المشروع: الدكتور)، و"عم صديق": كليشيه جامد للخادم والتابع النوبي الأمين، "عزب الميدومي"، الذي تسلل إلى مكتب "سيادته" عن طريق إصلاح الأجهزة المعطلة في بيته، وبوساطة من الزوجة الأجنبية الثكلى صعد إلى مكتبه وتولى مسئوليات عديدة.. الخ.

كل هذه شخصيات "ورقية" لو صح التعبير، جثث هامدة فارقتها كل أمارات الحياة، كل واحدة منها "كولاج" مهترئ، تتنافر مكوناته ولا تتآلف، وهي مكونات بائسة لا تعطي الكثير: المبالغة التي تتجاوز كل الحدود، والتزيد والثرثرة والتكرار واستخدام "المترادفات" والصيغ الجاهزة في الوصف والسرد والتعبير.

نبقى على شخصيتين لابد من التعرض لهما، ولا حيلة لنا، فالصراع بينهما يستعر على امتداد صفحات العمل كله،

خاصة جزءه الثاني، أولهما قواد وثانيهما شاذ: "عبده النمرسي" و"فيروز بحري"، أنعم بهما وأكرم! وكلاهما – كما سنرى – لا يخفي حقيقته أو يتستر بها، أولهما يشيد – أكثر من مرة – بفضائل القوادة، هذه كلمات قليلة له من مواضع متفرقة: "في الجمالية يقولون إنه قادر على غواية أي مصونة، إخراجها من خدرها، ترويضها وتطويعها ثم اللعب بها كالخاتم في الإصبع" (ص١٤١).. "لكم تمكن من جميلات منيعات استعصين على رجال أشداء أثرياء يملئون هدومهم تماما، لكنه لم يضاجعهن إرضاء لرغبة. إنما لتطويعهن وتليينا للعصيات منهن، متعته التامة في جمع طرفين متباعدين ثم الوقوف على ما يجري إذا أتيح ذلك سرا أو بالإصغاء، وبالذات إلى رواية الأنثى.. (..) إنه ملم بما يقال عنه لكنه لا يعبأ، ليس لأن وجهه مكشوف، إنما لإشفاقه على من لا يدرك متعته التي يلقاها.. (ص ٢٢٢، ٢٢٣). ومن المعروف في أدبيات التحليل النفسي أن القواد يتماهى مع الطرف الذي يقاد، أي المرأة، وهو، من ثم، يصدر عن شذوذ جنسي سالب، كامن أو سافر. ولا يخفي النمرسي سعادته لأن ما ظل يمارسه سرا أصبح اليوم على مستوى

الكوكب كله، لنستمع إلى حديث القواد: "طائرات خاصة تقلع الآن من مطارات روسيا محملة بجميلات تتراوح أعمارهن بين الثانية عشرة والعشرين، اطلع على صور التقطت لحفل أقامه ثري جديد من مدينة دمياط، اتفق مع مكتب استيراد وتصدير.. على قيام ثلاثين فتاة روسية من عمر واحد – ستة عشر – ملامحهن متقاربة، أطوالهن متساوية، بالخدمة عاريات الصدور، تفرس في صورهن كعادته، يوقن أن معظمهن عذراوات، للفض سعر خاص، يعرف أن البعض على استعداد ليدفع ما يطلب منه مقابل توفير واحدة منهن، أن يكون الوالج الأول، أن يرى قطيرات الدم القليلة..الخ" (الخبيئة، ص – ص ٢١١ – ٢١٢). ولعل أهم إنجازات هذا القواد أنه جمع بين "سيادته" و"صفية الأبنوبي" قبل أن يستولى على سيادته حاف مقدس بين "الجلاديوس" و "فيروز بحري".

بقى هذا الأخير، ولعل هذه الشخصية أهم أسباب الطنين الذي أحاط العمل كله، فمنذ ظهورها المفاجئ على مسرح العمل في الفصل المعنون باسمها (الخبيئة، ص ١٤٨) وهي مركز الاهتمام حتى النهاية، ولنلاحظ، أولا، غرابة الاسم، وإذا وضعنا في الاعتبار ما أشرنا إليه من التعثر بين

التصريح والتلويح، ولعبة التواطؤ بين الكاتب والقارئ، ربما أدركنا أن اسم الحي المعروف في الإسكندرية أصبح الاسم الثاني لفيروز، وثمة شخصية كاملة "زهران الحسيني" لا هدف لها سوى تأكيد أن "فيروز" كان يعمل في خدمته بالإسكندرية، وإيراد صفحات مليئة بالثرثرة عن شوارع الإسكندرية ومطاعمها، يعرفها العابر لا المقيم، وعلاقات فيروز بنفر من أهل المدينة. ولنلاحظ ثانيا، أن موقف الراوي – وشخوصه الناطقة والصامتة جميعا – تجاه المؤسس يناقض تماما مواقفهم تجاه فيروز، ثمة حالة من التقدير والإعجاب حول المؤسس، وحنين دائم لأيامه في المؤسسة، وثمة مواقف عدائية سافرة تجاه فيروز منهم جميعا (الاستثناء هو القواد، فرغم أنه يخوض ضده صراعا رهيبا إلا أنه لا يخفي إعجابه به، لا عجب ولا غرابة، فبين القواد والشاذ أكثر من صلة ونسب).

فمن هو فيروز؟

أول كل شيء أن تعيينه مسئولا عن "قطاع الفيوضات" جاء مفاجئًا للجميع "بسبب عمله سنوات طويلة حامل حقيبة المراسلات مع مجموعة الدول الناطقة بالإسبانية، فيما يبدو

لم يكن هذا إلا ستارا لمهام أخرى قام بها (.. يتقن عدة لغات، وسيم، أعزب رغم اقترابه من الخمسين، رقيق الطلة، عيوق". (هل لكلمة "الفيوضات" هذه أي معنى؟ أقرب معنى لها من قاموس المتصوفة، حيث يعني الفيض دفق الإلهام أو الإبداع)، وسرعان ما ذاعت حقيقته وتحدث بها الجميع: إنه لوطي، بل "من مشاهيرهم المسجلين، له ملف في الأمن الجنائي". ولا يترك الراوي، صاحب المعرفة الكلية بالماضي والحاضر والأفكار والمشاعر سبيلاً للتشكيك في هذه الحقيقة، بل يظل يراكم الأدلة والشواهد على ثباتها ومجاهرة صاحبها بها، حتى يبلغ به الأمر أن يرسل صورة له إلى القواد المتربص: " الآن"، لديه ما يقع الشك باليقين، صورة، صورة حقيقية أبيض وأسود ملتقطة له في الفراش، وجهه واضح رغم أنه بلا نظارة طبية، بين ذراعي شاب نحيل، طوى الذراعين والعنق"، ثم لا يكتفي، بها يزوده أيضا بشرط كامل من الصور الحية.. "مضاجعة، تبدو ملامحه واضحة، ينحني الآخر فوقه، ما أدهش النمرسي وضعهما! (..) فيروز يستلقي على ظهره مفسحا ساقيه للآخر، الوضع الطبيعي للذكر مع الأنثى، أيضا.. تلك القبلات المحمومة.. (..)

قبلات التهامية. كأن شفتا فيروز (كذا، وصحتها: شفتي) مستخفيتان في فم الآخر الذي لم يتعرف على شخصه ".

هل كان أحد بحاجة إلى كل هذا القدر من البذاءة والفجاجة والغلاظة للتدليل؟ لكن هذا ليس كل شيء.. سواء بالنسبة لفيروز أو لرفيقه الذي عينه "مستشارا فنيا"، ومنحه الراوي اسما لا يقل غرابة "فريح قته" جاء في التقرير الذي يقدمه عنه الراوي إنه لقيط، وشاذ منذ اغتصبه خادم المسجد في مدخل المئذنة، بعد ذلك.. "شاع أمره، حتى ليزعم بعضهم أن تلاميذ الفصل أتوه متتابعين في الخربة المطلة على الحقول"، لكن بين الرفيقين فروقًا سيتفضل الراوي بلفت النظر إليها: " فيروز يؤتى ولا يأتي، أما فريح فيجيد الأمرين معا.. (..) قادر على المضاجعة مع تصريفات خاصة ومعاملات محددة لمواضع قرب منتصف ظهره وأسفل مؤخرته لا يتردد في طلبها"!.

مرة ثانية: هل كان أحد بحاجة لهذه البذاءات كلها كي يصدق أن الشواذ أصبحوا مطلقي الأيدي في المؤسسة، حتى إنهم يقيمون حفلات مجون شاذة " HOMOSEXUAL ORGIES" في قدس أقداسها: غرفة الخبيئة؟ أو لكي نصدق

الصيحة التي يطلقها أحدهم: "بدأ زمن المؤخرات يا مؤسسة"، أو ما يهتف به الآخر أمام الجميع: "كله إلا هذا اللوطي"؟

إذا كان هذا حال "الرجال" – مع الحفظ الضروري على الوصف – فما حال النساء في هذه الحكايات؟

* * * *

(٢) أدب التلسين أو " إياك أعني " !

لعل الملاحظة الأولى التي تفرض نفسها حول شخصيات النساء في هذا العمل هي تشابه أوصافهن، كلهن مصنوعات من ورق والصفات التي تتصف بها إحداهن يمكن أن تسري على الأخريات، فلا تمايز بين هذه وتلك. يتجسد هذا النموذج، أولاً، في "رشيدة النمساوية"، أسميت بهذا الاسم بعد خروجها إلى أوروبا مع صاحب لصاحبها الأول، كانت في الثالثة عشرة حين ظهرت لأول مرة في المقهى المجاور لمبنى المؤسسة، يصفها الراوي، مغدقًا عليها أفضل الصفات للنموذج: "أنثى انفجارية! ملكة الفراش، والعالمة بالطرق الخفية إلى مسام الرجال.. (..) مع بدء المعاشرة تقيم مهرجانًا من المتعة، تعطي ما يطلب منها دون تلميح أو تصريح، ثم تبادر بما يناسب ويوافق" والجواهري نادم لأنه حاش بصره عن التشبث بنصف جسمها الأسفل، وما يحتويه من تكوين نادر فريد، يؤكد أنه السبب في انطلاقها"، ولا يضن الراوي، العليم بكل شيء، النافذ لكل الأسرار، دون مبالاة بأن يكون لما يعرف منطق، أو لا يكون، لا يضن على قرائه بصورة لها أثناء الممارسة. هكذا ترد في خواطر

الجواهري: "كانت تدرك بالنظر طبيعة من يواجهها وماذا يرضيه فتلبي وتغدق.. (..) إذا ما بدأت الاحتواء تقبض فلا تفلت، يداعب داخلها الآتي، القادم، يمس برهافة ولين أو يلف الخناق.. الخ".

رشيدة كانت زمن المؤسس، أما الرئيس الحالي ففي عهده صعدت "صفية الأبنوبي" حتى أصبحت كل شيء، وعرف عنها الراوي – وهو هنا "النمرسي" القواد – كل شيء: عرف أن زوجها مغترب في صحارٍ بعيدة كي يوفر لها المال، رغم ذلك فهي تقول لصاحبتها إنها لا تسمح له "بالعبث في نهديها، لم تمكنه من مس حلمتيها، تحرص على صلابتهما وتخشى ترهلهما، ثم إنها نفرت من رضاعته لهما كأنه مازال صبيا لم يفطم بعد"، وماذا بوسع المسكين أن يفعل إذا كانت لم تتجاوب معه.." لم يستطع فض بريدها أو قراءة شفراتها السرية، لم يقلب كوامنها، ما إن يبدأ حتى تتمنى فراغه بأقصى سرعة، مع أنه حرص دائما على إرضائها، مع متانة تتمناها أي أنثى مجربة.. ولكن.. ماذا تقول؟".

أنا لا أقول شيئًا، أفضل إرجاء أي تعليق حتى نرى البقية، صفية هذه تقيم ثلاث علاقات بثلاثة عشاق في ذات الوقت،

يكفينا أولهم: فنان تشكيلي "يكن لردفيها هياما فريا، يمرغ وجنتيه بتكوينها الربراب، وفي إحدى العصاري (كذا) قام بتلاوينها مستخدما درجات نادرة تحكي ألوان الغسق.." (ابحث عن أصل الصورة في "مائة عام من العزلة" ستجده هناك"، يقول عنها الراوي بالنص "موهبتها في ردفيها".. (ص ٢٣٤)، ثم يصف قوامها بالتفصيل: "قوام صاعد، واثق، مؤخرة مستنفرة، محرضة، ذات وضع خاص، فخذان منبسطان مستديران، وصدر مشرع يفز من القميص، لم تمر بمكان أو في مواجهة عينين إلا وتعرضت للرشق البصري"!

تعال ننظر لنموذج نسائي آخر، واضح أنه يحظى من الراوي بالإعجاب والاحترام معا، سأسوق لك قدرا بسيطًا من أوصافها: "هانم! يا سلام على رسوخ الحسن على زمزمة الطراوة (يعني إيه؟) لا هي بالطويلة ولا بالقصيرة، حضورها طلي، مثالية القد، متسقة التداوير، تتعاقب مويجاتها كتوالي الليالي والنهارات.. الخ" هل نقلت إليك هذه الكلمات المرصوفة شيئًا؟ هل صورت لك امرأة ما؟ فننتظر: هذا وصفه "للجلاديوس" (أطلق عليها هذا الاسم لأنها كانت تورد هذا النوع من الزهور للمؤسسة) التي فاقت سابقاتها،

وتحالفت – ولا تزال – مع فيروز للسيطرة على سيادته، ومن ثم على المؤسسة بمشروعات دعائية براقة وزائفة: "لا سابقة لها ولا مثيل حاضر، من تحادثه مرة لا ينساها، نسيجها ناعم، هواها طري، لا يدخل رجل في محيط بصرها إلا وتدركه مويجاتها"، وأخيرا هذا وصفه لصحبة الحب الخائب في حياة فيروز، التي تركته "لأنها أيقنت من عطيه ولا جدواه بالنسبة لها"، هذا النمرسي القواد يتأمل صورتها: "يا سلام.. فارهة متناسقة طالعة، صريحة الملامح كسماء الصعيد، الأنف أنف والفم فم.. (..) يتراجع قليلاً ليراها من مسافة، يتذكر عمدة في جنوب الصعيد، بعد انصراف امرأة أجنبية متينة، موثقة، قال بترو: "والله عايزة خيال شاطر"!.

هاته هن النساء في بؤرة العمل، ثمة أخريات في الهامش، منهن من استجابت لرغبات سيادته وأقامت معه علاقة دامت فترة قصيرة ثم انتهت لفاجعة".. من ذلك واقعة "منتزه الزياتي"، كانت بنية مستطيلة الحضور والملامح، مفرطة السموق، كل ما عندها طولي".. (يعني إيه)؟ وسط الثرثرات المتصلة عنها وحولها نعرف أنها ابنة شيخ جليل، عانس فاتها قطار الزواج، لهذا "أكدت سيدة في قسم الوثائق أنه

افتضها بيده، إذ عانى كثيرا لسمك غشائها نظرا لتقدم عمرها"، هل تسأل: وما الذي أعجب "سيادته" فيها؟ إن الراوي هو الذي يطرح السؤال، وهو الذي يجيب: "بالعكس، أنه مخزون مركز من الرغبة المقموعة، المنسية، وبقليل من العزف الماهر على بواباتها تتفجر منها حمم"، وبعد أن نبذها وأهانها "جاءت الأخبار بوفاتها في ظروف غامضة، عثروا على جثمانها داخل "كابينة" آلت إليها بالميراث.. قرب جليم". وترددت الهمسات بأنها ليست الأولى، وسأل سائل: ألا تذكرون "نفيسة الحولاء"؟ عانس أخرى تجاوزت الخامسة والأربعين.. "ترهب العاقبة إذ أفضت بما جرى لها في الطابق الثاني عشر، منذ انفرادها به، همسه ونجواه ولطفه ورقته، استسلامها المدهش له، المحير، أنهار في لحظة ما ظلت عمرها كله تدفع عنه كل ما يبعث على الأذى"، أما بعد أن نبذت، بدورها، وأبعدت، فقد اكتفت بالجنون حتى "لاحظ القوم ما يطرأ عليها فجأة من تبدلات وتغيرات".

أليست هناك امرأة واحدة ناجية قادرة على الرفض؟ بلى. هذه " امتثال القوصي"، وتلك أوصافها (وأرجو أن تتجاوز الركاكة والأخطاء في النص التالي): "تعرف بالممشوقة

السمهرية.. لفتت الأنظار بحضورها المؤصل، المنطلق المتين (..) هكذا تبدو.. لو ظهرت في زمن تمكن صفية لجري صراع وانتهى الأمر لصالح امتثال بلا ريب، لكن كل (كذا) منهما جاءتا (كذا أيضا) في وقت" رفضت امتثال الخضوع لسيادته، ولم تستجب لإغراء قواديه (حتى حين تصوغ هذا الرفض لا تجد سوى أكثر الكلمات غلاظة وبذاءة وخشونة: "هذا ما لن تسمح به أبدا أن يمتطيها ذو سلطة" أن يسكب ماءه داخلها بنفوذه) وحققت امتثال رفضها، وخرجت – يقول الراوي: "ممشوقة القد، رفرافة، صارية المسعى" (يعني إيه)، وما أسرع ما جاء انتقام المؤسسة: أشاعوا في المقر الرئيسي وفي كل الفروع أن الفحوص التي أجريت لها في الإدارة الطبية أثبتت أنها مصابة بالإيدز. (هل تذكر كيف كان انتقام المؤسس؟ ولماذا يتركز كل شيء في النصف الأسفل).

* * * *

عادة ما تكون صورة المرأة في الأعمال الأدبية "منظارا مقربا لموقف الكاتب من قضاياه، أو "رؤيته للعالم" لو أحببت هذا التعبير. والحقيقة أنني أجدها، في هذا العمل، باعثة على

الدهشة أكثر من أي شيء آخر، والحقيقة أيضا أن هذا الموقف ليس جديدا عند صاحبه. قبل أكثر من عشر سنوات كتبت عن أحد أعماله: "إلى جانب تلك الغرائب، ثمة ولع مدهش بحكايات الجنس وممارساته، فلنقل إن ثمة شبقًا كظيما مكبوتًا يتخلل العمل كله.. (..) وإذا كانت لحظات التواصل الجنسي – بما فيه من حميمية ونفاذ إلى الأعماق – من مناطق تألق الإبداع عند الروائيين، فإنها، عند صاحبنا، ترد في نفس الصيغ الجاهزة والبلاغة الرثة، خارج التجربة تماما".

وفي هذه الحكايات (المؤسسة الخبيئة) يتفجر "الشق الكظيم المكبوت" مثل حمم ملتهبة صادرة عن الأعماق، بكل ما تحويه من مواد منصهرة وسخام ونفايات، وكأن الكاتب لا يستطيع له دفعا أو مراجعة، ولا يتعلق الأمر هنا بموضوع الكتابة قدر ما يتعلق بالمبالغة والإسراف والتزيد. بعبارة ثانية: إنني أعرف أن الجنس – شأن أي نشاط إنساني آخر، وربما قبل أي نشاط إنساني آخر، لأسباب لا تخفى – يمكن أن يكفى موضوعا (وحيدا) للعمل الأدبي، وقد أولعت زمنًا بقراءة هنري ميللر ولورانس وجان جينيه وكولن

ويلسون وتنيسي وليامز وسواهم، من كُتاب الغرب، وعرفت عددا لا بأس به من أعمال مؤرخين وفقهاء لا ينكر قدرهم أحد في تراثنا العربي: ابن حزم وابن الجوزي والسيوطي والنفزاوي وسواهم، وكلها أعمال عن العشق والجنس، تستخدم الكلمات "ذوات الحروف الأربعة " كما يقول الإنجليز، دون تحرج، ولم أجد في هذا كله إثما ولا حرجا.

لكن المسألة أننا إزاء عمل أدبي، ومن ثم لا بد أن تكون الأسئلة المتعلقة بالمادة ذات الطابع الجنسي في هذه الأعمال حول ضروراتها وتوظيفها من ناحية، ونجاح أو إخفاق صوغها أو "تفنينها" من الناحية الأخرى، وما يزعجني أن أجد معظم المادة الجنسية – وهي كثيرة بالقياس لأعمال روائية أخرى – تكاد تكون بلا ضرورة أو وظيفة، ثم إنها تأتي – في معظمها – فجة غليظة نابية تظللها مسحة بذاءة فظة!

وإذا كانت النصوص التي أوردت لك سطورا منها فيما سبق غير كافية، يمكن أن أسوق لك سطورا من حكاية "أم العامود" (الخبيئة، ص ٢٨٨ وما بعدها). إن الراوي يتحدث عن "العابرين" حول المؤسسة، وهم عدد من الناس لم يكونوا

يوما بين العاملين فيها، لكنهم واقفون خارج أسوارها، والراوي نفسه يصفهم بأنهم "جاءوا كأنهم لم يفدوا، عبروا وكأنهم لم يظهروا"، هذا يعني أنهم هامشيون تماما، ولا أهمية لهم، ولم يلعبوا أي دور في المؤسسة وما يدور فيها، وهو يحكي عن كل منهم حكاية هي ما بقيت منه. فماذا بقى من "حمدون الصعيد"؟ وإنني – صادقًا – أرجو قارئي أن يحتمل كل هذه البذاءة وفجاجة التعبير: "ما بقي من حمدون ذكر عضوه، يؤكد الديروطي حارس الجراج القديم أنه رآه بعينيه.. طويل إلى درجة أنه يلتف كثعبان إذا قعد (..) حمدون طريح الأرض، نحيل، ما يقوم منه يماثل طوله، وتد منتصب، نافر، إلى درجة تجاوزه الجلباب وطرحه إلى الوراء، بدا استثنائيا، فريدا، غريبا، داعيا، متشوقًا، المرأة أقبلت وبلعت ريقها، تلفتت حولها، شلحت جلبابها وأمسكت هذه البركة، أولجت ما يمكنها احتماله، قضت حاجتها، وتلقت منه، رأت تقلصه وبربشة عينيه في ضوء القمر كأنه يحتلم، عندما بلغ ارتواؤها الكمال، وتسربت إلى خلاياها سخونة مائه. ظل متصلبا، متصلبا، وعندما أدركها الإنهاك أكملت طريقها، في اليوم التالي عرفت طريقها إليه (..) ويبدو أن

نوبة كرم انتابتها تجاه صديقاتها (..) يبالغ البعض فيقول إنها تقاضت هباتٍ وأجورا أبدلت أحوالها. وصار لقبها المعروف "أم العامود".

هل ترى فارقًا بين مضاجعة القيام، ومضاجعة الموتى " Necrophilia "؟ إنني أحاول ألا أتجاوز حدود ما يمكن اعتباره نقدا أدبيا، ولو أنني أحد المشتغلين بالتحليل النفسي لوجدت في النص السابق – وسواه كثيرا.. مادة ثمينة! ولكن، لعل الراوي – بإيراده "هذه الحالة" – يستوفي كل أشكال السلوك الجنسي، فلنقل: غير العادي. وقد فات علينا من هذه الأشكال الشذوذ والقوادة، ولكن بقي المزيد: هذا هو الراوي يثرثر عن الخيل، فيتحدث عن حصان قوى جميل، فلا ينسى أن يقول: "لم تخف عن العيون رعشة النشوة التي تسري في النساء اللواتي تطلعن إليه، حتى إن خدرا كان يصيب بعضهن، والحديث عن تلك الأميرة الهولندية التي حاولت مضاجعته ليلاً معروف".. (المؤسسة، ص ٥١) صحيح، لماذا لا يكون الاتصال الجنسي بالحيوان موجودا في هذا المعرض؟، وقد فات عليك وصف الراوي لأكثر من نموذج من نماذجه النسائية بأن "موهبتها في ردفيها" أو أنها "شقت

طريقها بنصفها الأسفل" وقد لا نكون بحاجة للقول إننا لم نر امرأة "تفكر" أو "تشعر" قدر ما نرى أوصافًا مكرورة للقوام والأرداف، مع اهتمام خاص بالنموذج الذي يجمع الأنوثة والذكورة معا، أو بكلماته "أنوثة فياضة ملفتة شذاها ذكوري".. (المؤسسة، ص ٢٢٦)، بل إن ثمة ما هو أشد خفاء، وما يقف الراوي دون التصريح به على كثرة ما صرح. هذا هو "البروفيسور" في لقاء جنسي مع امرأته: "لانتْ قليلاً في الفراش حتى كادت تتخذ الوضع الذي رغبه، ولم يستطع التصريح به إحدى عشرة سنة كاملة، كان يتحايل دائما، وعندما يصبح على وشك تستدير ناحيته وفي عينيها حذر عظيم".. (ص ٩٦)، "وها هي صفية تتحدث بصراحة أكثر عن زوجها: "قالت إنها لم تسمح له إلا بوضع تؤثره أثناء المضاجعة.. وعندما رغب في الوضع الخلفي أبدت فزعا، قالت إنها لا تتصور ذلك، وأنه لا يمكن إلا من حيث أمر الله، قبل يديها وأقسم أنه لم يقصد، ولم يفعل ذلك في حياته، وأن هذا الوضع طبيعي.. إلخ" (ص ٢١٨ – ٢١٩).

ولو أنني مضيت في تعداد مظاهر السلوك الجنسي غير السوي في هذه الحكايات ما انتهيت (ثمة علاقة واحدة

وممارسة سوية واحدة تقدمها عدسة الراوي بين "هانم" وزوجها)، يكفي أن أقول إن ثمة المولع بالتسمع والمولع بالنظر وممارس العادة السرية وممارس الجنس عبر التليفون أو التليفزيون. غير أن ما أدهشني أكثر من سواه هو هذا السؤال الذي يلح على "سيادته" بحيث يوجهه إلى سائقه الخاص في أكثر من صياغة: "الأمر بدأ بعد ما نطق مستفسرا عن الرجل: هل يمكن أن يصبح شاذًا في عمر متقدم؟ ثمة صيغة ثانية: هل يمكن لرجل لم يعرف الشذوذ طوال عمره أن تقوى الرغبة المعاكسة فيسعى إلى من يضاجعه؟ هناك صيغة ثالثة: هل ممكن أن يتحول الرجل إلى شاذ بعد الخمسين؟ طبعا تعددت الصيغ والمضمون واحد" (الخبيئة، ص ٧٦).

ويصمت الراوي، صمتًا غير حكيم، فلا يقول لنا بماذا أجاب السائق!

* * * *

ولئن بدا أنني أسرفت في الوقوف عند "الجانب الجنسي" من العمل، لو صح الوصف، فما ذلك – مرة ثانية – إلا نتيجة التعثر بين التلويح والتصريح، بعبارة أخرى: أننا نجد

في العمل شواهد وقرائن تشير إلى أن الروي إنما يتحدث عن مؤسسة بعينها، هو يعرفها عن قرب، وتبقى الأصول الواقعية للشخوص والأحداث معروفة له، وللقلة التي تشاركه هذه المعرفة، بحيث تحيل شخصيات مثل "المؤسس" و"الجواهري" و"عطية بك" و"البروفيسور" و"عم شرف" إلى أصولها تلك، لكنها تفتتتْ بين أيدي الراوي ولم تصبح شخصيات روائية اكتملت لها أسباب الحياة بعيدا عن قبضته الخانقة (لإنعاش الذاكرة فقط، وليس بهدف المقارنة، نشير إلى أن عددا من أعمال فتحي غانم المهمة تدور داخل المؤسسات الصحفية، قبل تأميمها وبعده كذلك، لكن شخصيات مثل محمد ناجي ويوسف السويفي وأحمد دياب ويوسف منصور وسواهم هي شخصيات روائية نابضة بالحياة، ومن ثم تأتي ردود أفعالها تجاه الأحداث معبرة عن تفاعلها مع هذا الواقع كأفراد ونماذج في ذات الوقت)، وكلما حاول الراوي أن يغوص داخل شخوصه الورقية تلك لم نجد سوى الخيالات والممارسات ذوات الطابع الجنسي!)

فلو أنك سألت مثلاً، عن الجوانب "الفكرية" لتلك الشخصيات، أو "الأبنية الفكرية" القائمة وراء مختلف

الصراعات داخل المؤسسة ما وجدت شيئًا. والسبب واضح: إن الراوي لا تدعمه سوى ثقافة سطحية، ودهشة تقوم – في معظمها – على رغبة في الإدهاش، فتمضي إلى المبالغة اللفظية والتكرار، مستعينة بحكايات هي أقرب إلى ثرثرات العجائز في قهاوي المعاشات!، سأضرب لك أمثلة قليلة: كل تلك الثرثرة حول "الباشا" الذي حصل على الباشوية نتيجة هفوة من الملك السابق، أو سيارته "الكاديلاك" السوداء التي آلت إلى ابنته "هانم"، كذلك أيضا هذا "الملف الخاص" الذي يقدمه لنا الراوي عن "النبراوي بك" ولعل في هذه الشخصية – إضافة إلى "المؤسس" و "فيروز بحري" – يكمن جوهر ما أسميه "أدب التلسين" أو أدب "إياك أعني فاسمعي يا جارة"، بمعنى التقاط بذور من وقائع وأحداث ذوات طابع أكثر عمومية وشمولاً، وقائع وأحداث وقعت وحدثت بالفعل، ودخلت سطور التاريخ المعاصر، ولا يزال شهودها أحياء، ثم إغراقها في مستنقع من التفاصيل غير الدالة والحكايات الصغيرة يباعد بينها وبين أصولها، وهذا خط دفاع الراوي ليبقى آمنًا في جميع الأحوال، فهو قد قال ولم يقل في ذات الوقت، ولست أظن هذا الهدف الصغير الرخيص من أهداف

العمل الإبداعي، أيا كان هذا العمل. إن الملف الخاص بالنبراوي (ص ١٥٤ وما بعدها من الخبيئة) يمكن عزله عن العمل تماما، أعني أنه لا يتصل بما يحدث داخل المؤسسة أو متعلقًا بالخبيئة. والملف يبدأ بهذه السطور: "اليوم الثالث لصدور القرار (يعني قرار تعيين فيروز بحري) ظهر مقال لكاتب ينتمي إلى جيل ما بعد الرواد، تجاوز الثمانين بأربعة أعوام. ارتبط بعلاقة وثيقة بالمؤسس.. (..) كتب مقالاً في "الأهرام" يشير فيه صراحة إلى خطورة تولي المنحرفين والشواذ المواقع المؤثرة بسبب سهولة التأثير عليهم واختراقهم من نقاط ضعفهم، وتعاضدهم مع أمثالها بغض النظر عن الجنسية والدين"، والذي حدث أن النبراوي تراجع عن موقفه هذا، وأعلن تراجعه أمام الجميع، مبررا ذلك بأنه "تسرع في الحكم على إنسان لم يحِطْ بكل ما يتعلق به علما، ولكن بعد توافر ما جلى الموقف وأوضح الصورة يمكنه القول إن الأخ العزيز فيروز بحري جدير بقطاع الفيوضات، وأن القطاع جدير به، وأنه يتوقع ازدهارا حقيقيا سينعكس أثره على الجميع.. إلخ".

الواقعة تستند إلى أساس صحيح. حدث هذا في ١٩٨٧: اندفع كاتب كان شهيرا إلى مهاجمة وزير عين حديثًا لأسباب شبيهة بما أشار إليه الراوي، ونشر مقاله – بالفعل – في "الأهرام"، ودارت اتصالات بين الطرفين يعرف تفاصيلها من كانوا على صلة بها، انتهت بتراجع الكاتب الشهير، ونشر مقاله في "الأهرام" أيضا، بعدها بقليل رحل الكاتب الشهير.

هذه الواقعة أحاطها الراوي برواية أجيال عن النبراوي وعائلته، وسر "التحويجة" الخطيرة التي توصل إليها جده الكبير في العصر العثماني لإعداد طبق "الجمبري بالملوخية الخضراء"، وكيف أن السلطان كافأه بإعطائه أرضا في الإسكندرية هي اليوم قلب المدينة الحديثة، وبسبب هذه القضية تراجع النبراوي عن موقفه!

لعل هشاشة ثقافة الراوي وفقر خياله يتبديان – أكثر ما يتبديان - في حكاية هذا الطبق الشهير الذي سيظل يصحبنا حتى الصفحات الأخيرة من العمل (بعد أن تحول إلى جمبري البحر الكاريبي)، ومن أجله، لا من أجل أية قضايا أخرى، جاء إلى مصر بيل كلينتون وكوفي عنان. (مرة ثانية: لإنعاش الذاكرة، لا للمقارنة، كتبت إيزابيل الليندي نصا رائعا

عن الأطعمة والأشربة ذات الطابع الإيروسي أو الشهوي، لا حد لغناه وتنوعه).

هشاشة الثقافة وبؤس الخيال هما أيضا ما يحولان دون أن نرى في هذه المؤسسة شيئًا أبعد أو أشمل من هذا الإطار، فليس يكفي أن توزع أسماء شخصياتك على مدن دلتا مصر وصعيدها: من "النمرسي" إلى "القفطي" إلى "الدير مواس".. إلخ. كي نكتسب هذه الدلالة الشاملة، وليس يكفي كذلك أن تذر بعض المعلومات الجزئية هنا وهناك، أو أن تنعي "استقرار، التدهور" أو أن تبدي التحسر والحنين إلى "أيام المؤسسة"، أو أن تقول على لسان هذا أو ذاك من الشخوص أن الزلازل لا تزال مستمرة تهدد مبنى المؤسسة، أقول: إن هذا، ومثله، لا يكفي كي نرى في المؤسسة دلالة عامة أو شاملة.

ثم: تعالَ حاسبني: كيف يمكن افتراض الصدق في راوية يهجو "المؤسسة" وهو جزء من صميم نسيجها، مرتبط – ارتباطًا عضويا وثيقًا – بأجهزتها ورموزها، غارق في عطاياها وامتيازاتها: منظورة وغير ومنظورة؟ كان القدامى يقولون – عن حق "إنما يشكر السوق – من ربح"، أما أن

يهجو السوق من ربح فهو أمر يثير الريب وعدم التصديق، على أقل تقدير!".

أضف لذلك كله أن كثيرين يرفضون أن يكون مصير بلادهم – على التحليل الأخير – مرهونًا بصراع دائر بين "قواد" و "شاذ" تؤازره "عاهرة" (هذا آخر المشاهد الذي يبدو فيه "سيادته معها: "كانت أصابع سيادته تستقر تحت سرتها بثلاثة قراريط (..) يداعب أوتارها بلمسات ندية! (علامة تعجب من عندي)، وكانت تحرك أوضاعها بحيث يبلغ منها قصده ومستراحه".. (الخبيئة، ص ٣١٢) لسنا – بطبيعة الإبداع ذاته – ضد أن يقدم الكتاب هجائيات للمؤسسات، بل لعل الأمر أن يكون على العكس تماما، وقد فعلها، ويفعلها كثيرون، لكن ثمة شرطًا فنيا ضروريا: أن يفلح الكاتب في إقامة كيان بديل للمؤسسة موضوع هجائه بعلاقات القوى المتداخلة والمتشابكة فيها، بالمصالح الصلبة التي يعبر عنها أطراف الصراع للسيطرة عليها، بالفرز الصحيح للقوى المشاركة في هذا الصراع، وموقف الكاتب منها. لا نكاد نجد شيئًا من هذا كله هنا: ثرثرات متصلة من الحكايات، يحاول راويها أن يجعلها قادرة على إثارة الدهشة فيسرف في

المبالغات اللفظية واستخدام الكليشيهات والصيغ البالية في التعبير.

والحقيقة أنني لا أستطيع أن أخفي دهشتي – مرة أخيرة – إزاء اللغة المستخدمة في العمل كله، هذا كاتب سود آلاف الصفحات، حرفيا دون مبالغة، ورغم ذلك لم تخلص لغته بعد، ورغم افتراض وجود المصححين والمراجعين فلم تسلم من الأخطاء بعد!.. إنه لا يزال يستخدم بلاغة بالية وكليشيهات رثة. ولا أود أن أثقل عليك، لكنني أذكر اك أمثلة قليلة: "كانت بداية طاوع أمره" و"أبدى العطوفة"، " بعد جهد وكد كديد"، "كم يبلغ حجم ملابسها"؟، " إلا أن صفية شالت منها"، "شاب فندقي الحضور"، " خاطر سيادته تغير عليها"، "صارت لافتة للقاصي والداني بعد أن عمت وطمت"، "شدة معزوليته"، "بدونها يلقى المسئول عكوسات وعثرات"، "هذا الاندماج الإداري القسري القادم من الباب الذوات"، "لكنه مقبوض معكوم من الداخل"، " ألا يدع سبيلاً لدقات قلبه المتهارعة وما انفجر داخله" (من المؤسسة) "استمر ذلك رغم كل الهنات والوعورات"، ثم خذ كل هذه الركاكة والأخطاء في جملة واحدة: "نعم.. الأمور مقضة، مقلقة، باعثة على

الخشية والتوجس خيفة من أي الأسباب لا أحد يمكنه التحديد أو التعيين أو القطع، لكن ثمة إدراك عام"، "الأفكار المشروعايته"، " إذا وقف تعاوده الزعبوبة" (من الخبيئة)، ومثل هذا كثير.

ورغم افتراض وجود المصححين والمراجعين ما زالت أخطاء اللغة تفقأ عين القارئ. مرة أخيرة: خذ أمثلة قليلة: "لم تهتز شفتيه"، "لكن ثمة جانب آخر"، "سنة سبعا وخمسين"، "بعضها مثار علنًا" الآخر خفيا مكتوما"، "لم يخاف سيادته غريبا"، " تطالها يديه" (من المؤسسة) "إذا طلبوا منه شيء"، لكن كثيرون"، "من يروه صامت"، يبسط يداه"، "مع أنهم ملمين"، "انتهى أمره إلى ذلك الحال الذي جعل كثيرون.. يتقبلوه"، كأن ركبتيه لم تدميان ساعات طوال".. (من الخبيئة). ومثل هذا كثير كذلك.

وإذا كان هذا هو ما أصبح عليه الحال في وجود المصححين والمراجعين فكيف كان قبلهم؟ ليست المسألة افتقادا كاملاً للإحساس باللغة كأداة للتعبير الفني فقط، بل إن فيه قدرا من الخفة والعجلة والاستخفاف بالقارئ يجعل الكاتب لا يعيد قراءة ما كتب، ولا مرة واحدة. وما قولك

بكاتب روائي يخطئ أسماء أبطاله؟ هذا "راضي" في صفحة ٦٠ يصبح "ريضا" في ٦٤، و"صفية" تصبح "صفاء" في صفحة ١٢٣، و" منتزه الزياتي " في صفحة ١٠٨ سوف تصبح "نزهة" في ١١١، و" عزب الميدومي سوف يصبح "عزب الدمنهوري "، و"النادي المخملي في صفحة ١٥٩ سوف يصبح" اللازوردي" في ١٧٨، وهكذا.

***

قال صاحبي: في نهاية ما كتبت في عام ١٩٩٢ قلت إنك كتبت لأنك تكره شيطانًا أخرس..

قلت: أود أن أضيف كلمة تعلمناها من شيوخنا كذلك. "من أفتى في مسألة، وتحرج من مسألة، بطلت فتواه".

وأنا لا أريد لفتواي أن تبطل!

* * * *

(٢٠٠٣)

مؤنس الرزاز:

رواية القهر السياسي.. بامتياز

في فبراير الماضي فجأني خبر رحيل الكاتب والروائي الأردني مؤنس الرزاز (١٩٥١ – ٢٠٠٢)، وبعد أن غرقت في مراجعة أعماله، خفت حدة المفاجأة، وبدا لي أن "مؤنس" كان لابد أن ينتهي إلى هذا الرحيل الباكر. لم أعرف شخصه عن قرب، هما لقاءان قصيران في عمان ١٩٩٠، كان وسط الأصدقاء: إبراهيم نصر الله وإلياس فركوح وطاهر رياض، وبدا لي مؤنس مهذبا متحفظًا، نظيفًا، أنيقًا، ودودا، وعصيا على الاقتحام لكن العينين السوداوتين لا تفلحان في إخفاء ما يصخب في الداخل من قلق وتوتر. في عمان وفي المشرق العربي بوجه عام – كان مؤنس يعيش وحول رأسه هالة أبيه: الزعيم القومي (البعثي) منيف الرزاز: واحد من مؤسسي الحزب الكبار وقادته التاريخيين، تعرض – شأن رفاقه جميعا، عدا القلة "الناحية" ! – الصعود وهبوط قاسيين، من مقاعد السلطة إلى زنازين السجون، وخاض معاركه – هو من أصول سورية، وزوجته فلسطينية من غزة – بين

العواصم الثلاث: دمشق وعمان وبغداد، وقد وصل في صعوده إلى منصب "الأمين العام للقيادة القومية" في بغداد حول منتصف الستينيات، لكن انقلابا ما - وما كان أكثرها هناك وآنذاك! - أطاح به وبالقيادة معا، فعرف حياة المناضل السياسي المطارد الملاحق المتخفي، الذي ينتقل بين المدن والملاجئ، يجد في أثره رفاقه الذين أصبحوا أعداءه.

وفي بغداد أول الثمانينيات، لقي منيف الرزاز مصرعه، أو قضى في سجنه، على خلاف في الروايات حسب اختلاف مواقف أصحابها. وثمة تسجيل لتلك الخبرة الطويلة المريرة في حزب البعث في كتاب عنوانه "التجربة المرة"، كتبه الرجل في واحدة من فترات تحديد إقامته الطويلة، ويعد من "أدبيات" تلك المرحلة من التاريخ العربي الحديث ووثائقها المهمة (حدثني عنه أحمد عبد المعطي حجازي - وهو من أكثر أبناء جيله معرفة بأولئك القادة التاريخيين للحزب - قال إنه التقى به - للمرة الأخيرة - في بغداد نهاية السبعينيات، وقال لي: إنه شخصيا، كان يكن له احتراما كبيرا، فهو من أولئك الذين يقدرون الأمور تقديرا عقلانيا خالصا، ومن أولئك غير المستعدين للتنازل أو المساومة أو القبول بأنصاف

الأفكار وأنصاف الحلول. بعبارة من عندي: إنه لم يكن "ملائما للمرحلة الجديدة من سلطة الحزب وأساليب قادته الجدد.

وقد عاش مؤنس – الابن الأكبر – تلك التجربة المرة كلها، وظلت عالقة بلقبه وقلمه حتى النهاية. وحول تلك التجربة – بتنويعاتها المختلفة ومنحنياتها المتعددة – تدور أعماله الروائية كلها، وهو في كل مرة يعيد صوغه على نحو مختلف، ويبقى الوجه هو رغم تعدد الأقنعة. في أول الثمانينيات استقر مؤنس في بيروت، وعمل مع الفلسطينيين حتى خروجهم من حي "الجامعة العربية" أو "أرض فتح"، ومن لبنان كله بعد الغزو الإسرائيلي، وخرج مؤنس إلى عمان، ليبقى فيها حتى النهاية، ولا شك في أن هالة أبيه قد أسهمت في أن تفتح أمامه الأبواب التي كان يمكن أن تبقى موصدة أمام سواه، وأتاحت له أن يتفرغ لمشروعه الروائي وكتابته الصحفية، وأن يصبح رئيس اتحاد الكتاب بالأردن، ومستشارا لوزراء الثقافة المتعاقبين فيه، وصاحب زاوية يومية في صحفِهِ المهمة. وجاءت روايته الأولى "أحياء في

البحر الميت عام ١٩٨٢" عن تجربته في العواصم الثلاث: دمشق وبغداد وبيروت.

بعدها تتابعت أعماله، وجاءت هذه الأعمال دالة عليه، فهي لا تشتبه بسواها وإن تشابهت فيما بينها، ولن يتسع المجال إلا للنظر في بعض هذه الأعمال، ولعل أهم أعمال الثمانينيات وأكثرها شهرة عند قارئيه عملان صدرا في عام واحد، ١٩٨٦: "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" و "اعترافات كاتم صوت" وأود أن ألفت نظر القارئ – من البداية ـ إلى إن أعمال مؤنس عصية تماما على أي تلخيص أو اجتزاء، ثم هي متمردة على الأشكال التقليدية للرواية، هي أقرب لأن تتخذ شكل بناء يتكون من حلقات منفصلة ومترابطة، تتوالد إحداها عن الأخرى، من قلب واحدة تنبثق الثانية، وكل حلقة تعيد قص ما حكته السابقة. ولكن على نحو يضيف إليها ويثريها.

* * * *

"متاهة الأعراب" متاهة حقًا، متاهة لأبطالها وقارئيها على السواء: قبل ميلاد الرواي الأول. فما أكثر الرواة!) تنبأ الجد بأن الأم ستضع توأمين، لكنه جاء وحده، فأسماه "حسنين" عن

هذا الاسم سيتولد معنا "حسن الأول" و "حسن الثاني"، وسوف يضرب كل في طريق: أولهما يموت ثم يبعث، وثانيهما قد عاش حيوات عديدة سابقة، وهو يظهر للأول وقتما يشاء، ويحكي له عن تلك الحيوات، والأول بعد أن عاد إلى الحياة أصبح مرئيا لبعض من عرفهم قبل موته، غير مرئي للآخرين. كأن كل هذا لا يكفي، فيقرر حسن الأول – حين يضيق بعالمه وواقعه – أن يخلق عالما بديلاً.." حين ولجت مدار اليأس من تفسير هذا العالم وتغييره، لذت بقرية صحراوية نائية، تقوم قرب مقبرة غبراء، وفي بيتي الصغير المنسي الموحش، في غرفتي المتوحدة، بدأت أصوغ عالما بديلاً، وأُفكك العالم القائم، أصوغ البديل من خلال عمل لا سيطرة لأحد عليه سواي ".. بعبارة ثانية: قرر أن يكتب رواية، وهو ينشر علينا مسودة فصل من فصولها (ص ١٩٨ – ٢٥٢)، وروايته تدور حول التاريخ الأسطوري العربي، لكنها لا تتعلق بالماضي، بل بالحاضر. إنها صياغة الحاضر في أطر الماضي، غير أن أبطاله الذين خلقهم خلقًا يتمردون عليه، لا تعجبهم ومصائرهم التي حددها لهم "المؤلف العليم بكل شيء" فيغيرون أدوارهم وأسماءهم: ويفلتون تماما من

قبضته، المصائر الجديدة التي يختارونها لأنفسهم تنبئه بها "شهرزاد" التي تظهر له وقتما تشاء في الليل، وتغادر – مثل جدتها الحكاءة القديمة – مع ضوء النهار، وحين يعود حسن الأول إلى الحياة، تبحث عنه "المؤسسة العربية لمكافحة الأوبئة" كي تدرس حالته، وبقيادة رجالها إلى المؤسسة، حيث يتوه – ويتوه معه القارئ – في دهاليز لولبية وأنفاق دائرية وأروقة تنحدر لترتفع ومصاعد تهبط لتصعد (تجد أصولها البعيدة عند كافكا: في دورات المساح أمام "القلعة"، وروبرتسون في دهاليز "السفينة") هل تقول إن هذا كله"لا معقول"؟ هكذا يقول حسن الأول لنفسه أيضا، ثم يضيف: "ولكن.. ما هو المعقول في حياتنا؟ عجز "الظافر" و "القاهر" لا معقول، لكنه واقع حدث، هزيمتنا في حزيران غير معقول واقعي، ضرب المفاعل النووي غير معقول معقول، السادات بعد عبد الناصر، وقائع الحرب الأهلية في لبنان وبشاعتها، ما جرى في اليمن السعيد، كواتم الصوت وما تشهده المصحات والفنادق والزنازن..إلخ".

آه. تلك هي اللؤلؤة في قلب المحارة، البذرة الصلبة في قلب الثمرة. إن الواقع العربي زمن الكتابة (٨٣ – ١٩٨٦)

هو الدمع الذي يفضح صاحبه: من وراء الروايات المختلفة والمتنوعة التي تتوالد واحدة من الأخرى، من وراء تطويع مختلف أساليب القص: من الواقعي إلى الخيالي إلى الغرائبي، من وراء الأقنعة المتعددة يتراءى الوجه الواحد: الوجه المهموم بتقديم معادل روائي لم يموج به العالم العربي: قهر وبطش وتسلط من جانب، وعشائرية واستخذاء وتخاف من الآخر. ولعل القارئ – لو لم ينفد صبره، وتحمل هذه التحولات كلها ـ أن يصرخ كما صرخ حسن الأول في وجه محققيه وسجانيه وجلاديه "أنتم الوهم.. أجهزتكم، فنادقكم، مؤسساتكم، هياكلكم، ادعاءاتكم، انتصاراتكم جيوشكم، مجالس شوراكم.. وهم.. وهم.. وهم".

* * * *

وربما كانت "اعترافات كاتم صوت" أكثر أعمال مؤنس الرزاز شهرة عند قارئيه، وهو كذلك، أكثرها تماسكًا ووضوحا واقترابا من قلب المأساة. فيه سنصحب "الدكتور مراد" الزعيم السياسي الذي انقلب عليه رفاقه فوضعوه رهن الإقامة في بيت زجاجي، يحيط به الحراس الذين يتدخلون في الصغيرة والصغيرة من شئون حياته: يفتشون أشياءه المرة

بعد المرة، ويصادرون الأوراق والأقلام والصور والشرائط، ويقطعون عنه الكهرباء حين يشاءون، وكذلك خط التليفون، الشيء الوحيد الذي يربطه – وزوجته وابنته الصغيرة – بالعالم الخارجي، وليس لهم في هذا العالم سوى أحمد، ابنهم الشاب الذي يقيم في مدينة بعيدة، ويحمل إليهم أنفاس الحياة حين يتصل بهم كل خميس، أو.. بكلمات الزوجة: " أحمد عزاؤنا الوحيد، صوت يضفي على الماضي مادية الواقعية وشرعية الحقيقية"، وهي لا تني تتساءل بينها وبين نفسها،، وأحيانًا تتوجه إليه بالسؤال: "لو كان النظام البائد هو الذي اعتقلك لفهمنا. لو كان أعداؤك هم الذين انتقموا منك لقلنا لا حول ولا قوة.. ولكن.. رفاقك؟ كيف، ولماذا؟ "، وهو لا يملك سوى أن يجيبها: "ربما لأنني عارضت إعدام اليساريين.. ربما لأنهم اعتقدوا أنني لن أتأقلم مع المرحلة القادمة"، فتمضي عنه المرأة المحبة وهي تهمهم: "ربما لا تكفي" أما بينه وبين نفسه، وفي الصفحات الأخيرة من العمل فهو يهجس: "أذكر صديق الذي أعدم وأنا في قمة الهرم. لم أسأل. أقول الآن: "أكلت يوم أكل الثور الأبيض"، وهو يستعيد ما قاله له "الجنرال" حين أبلغه أنه سينفيه في الصمت

والعزلة، قال: "دولتا حذاء نمرة "٤٥" وقدمك مقاسها "٣٥"، ثم قال: معك كنا ذبابة مقلوبة على ظهرها، دونك سنكون ذبابة راقدة على بطنها ومستعدة للإقلاع والانطلاق، ثم أنه امتعض من حديثي لصحيفة خليجية قلت فيه: إنني كنت أهرب من محاضراتي في الجامعة لسماع أغنية لأم كلثوم قال: عضو القيادة ينبغي ألا يكشف أسراره البشرية، ألم تفكر بمصير هيبة الحكم"؟ لكنه رغم النفي والعزلة لم يفقد الأمل أبدا ظل يمارس طقوسه المعتادة كل صباح، ثم يجلس ليكتب، أنهى كتابا بعنوان "فكر العصبة وضرورة انفتاحه على المادية الجدلية"، وبعد أن فرغ منه صادره سجانوه، فشرع في كتابة آخر بعنوان "الانحياز إلى الحياة"، ما أشبهه بسيزيف: يعكف على الكتابة وهو يعرف أنهم سيصادرون ما يكتب، لكنه لا يفقد الإيمان بأنه أقوى من سجانيه، وهو على يقين بأنه سيعيش حتى يشهد القرن الحادي والعشرين الذي يتنبأ بأنه سيكون قرن تحرير الشعوب.

وتصور أعداؤه أن نقطة ضعفه الوحيدة هي ابنه الذي يعيش في الخارج، ومن ثم تقرر اغتياله. يقوم بهذه المهمة "كاتم الصوت": القاتل السياسي المحترف، الذي يستأجر

غانيةً صماء كي يدلي لها باعترافاته: هو أيضا ضحية من ضحايا القمع السياسي على نحو آخر: كان شابا مناضلاً متحمسا مندفعا، وفي السجن، ونتيجة استخدام مختلف الأساليب القذرة في التعذيب، انكسر الشاب العصبي وأصبح قاتلاً مأجورا، لكنه نفذ هذه "العملية" دون أجر، انتقاما من صلابة الدكتور مراد، الكاشفة لهشاشته وانكساره وقت أن جمعهما السجن. وآثار القمع ليست مقصورة على ضحاياه، لكنها تطال بعض ممارسيه: هذا "الملازم" الذي يقود الحرس، ويفعل كل ما بوسعه كي يضايق الختيار" عاجز عن نيل امرأته، لتصوره أن أجهزة الأمن المنافسة زرعت أجهزة تسجيل وتصوير في كل مكان من بيته، كما قام هو بزراعتها في كل مكان من البيت الذي يقوم على حراسته!

رواية متماسكة، تستخدم الفصول القصيرة والانتقالات السريعة بين حاضر شخصياتها من ناحية، وخواطرها وذكرياتها من الناحية الأخرى، وتعتمد وسائط تعبيرية متعددة، لعل أهمها الأحلام الدالة التي يراها "الختيار" والزوجة والابنة، وهي دالة بمعنيين هي إخراج للرغبات المكبوتة، ثم هي أَبنيةٌ صغيرة تكثف الحاضر وتتنبأ

للمستقبل، وتُبقِي "اعترافات كاتم صوت" هجائية مريرة لزمن القمع والإرهاب، وأنشودة جميلة للقادرين على الصمود.

(أفتح هذا القوس لأشير إلى أن رواية القهر السياسي، وما تتناول من ملاحقة ومطاردة، وما تحفل به من سجانين وجلادين ومحققين وخونة ومعترفين وعملاء، داخل وخارج الزنازين، هي الأكثر شيوعا في أدب المشرق العربي، ولعل السبب حدة القلاقل السياسية التي تعرضت لها هذه الأقطار، وكثرة الانقلابات المتعاقبة التي سادتها عقود طويلة. أضف لذلك عن الصراعات العرقية والطائفية والطبقية. وأمثلة هذه الأعمال أكثر من أن تحصى، في الروايتين العراقية والسورية بوجه خاص، لكنها ليست مقتصرة على هذين القطرين. بل تضم كل الأقطار "شرق المتوسط"، حسب عنوان رواية عبد الرحمن منيف الشهيرة، والتي تقف على رأس نماذج هذا اللون من الرواية، وقد رجع إليها مرة أخرى في "الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى ١٩٩٢" فارتفع بها، وبقضيتها، إلى أفق أرحب وأكثر إنسانية وشمولاً).

* * * *

وتتتالى أعمال مؤنس الرزاز طوال التسعينيات، وكان أحيانًا يصدر أكثر من عمل في ذات السنة. بعض هذه الأعمال (خاصة: الشظايا والفسيفساء ١٩٩٤، وفاصلة في آخر السطر ١٩٩٥) يميل إلى لون من الكتابة المتمثلة في مقاطع صغيرة ذوات عناوين، تدور كلها في "فلك" واحد أو "مناخ" واحد، لكنها لا تصدر عن شخوص، أو تدور حول أحداث، لها ملامح محددة، ولا تتقدم - بالضرورة - في الزمن، بل إن بناءها يقوم على التراكم: مراكمة التفاصيل الصغيرة، والأفعال اليومية العادية، بحيث يتخلق عن هذا التراكم المعنى الكلي للعمل، أو كما يكتب في تقديم "الشظايا والفسيفساء": يقال أن الأوراق "المشظاة" المبعثرة في هذا الكتاب من وضع عبد الكريم إبراهيم، أما أوراق "الفسيفساء" المفتتة فهي من وضع سمير إبراهيم، والله أعلم"! وهل ترى فرقًا يذكر بين الشظايا والفسيسفاء؟ إنما هو المألوف في عالم الرزاز: عالم التحولات السريعة المتتالية التي لا تتوقف، حيث تتبادل الشخوص الأماكن والمواقع، وما يأتي على لسان أحدها يحتمل أن يقوله الآخر، ولا فاصل يذكر بين الحقيقة والخيال، الواقع وما وراءه. بين أعمال التسعينيات يتميز

"جمعة القفاري – يوميات نكرة، ١٩٩٠ "، ولعله أكثرها تماسكًا وإن لم يخلُ من التشظي، لكن كل شظياته تدور حول "جمعة القفاري" "الذي ينبهنا في واحد من ملاحظاته الكثيرة: "مع أن اسمي الأول يوحي بزمان، واسم عائلتي يوحي بمكان إلا أن هذه الحوارات التي سجلتها في مذكراتي تحمل دلالات أكثر أهمية من الدلالات التي يحملها اسمي هي رواية الرجل الصغيرة في عمان، لكنه وهو يخوض مشكلات حياته اليومية منشغل بالتفكير في كتابة رواية (هل تذكر "خالق العالم البديل"؟ عنوانها "مغامرات نعمان في عمان" وهو، من ثم، دائم، الخلط بينه وبين بطله، بين ما يحدث له هو نفسه، من جانب، وما يتصور أنه يحدث لبطله، ولأن بطله هذا يطمح لأن يكون "دون كيشوت" عربي فلابد له من "سانشو بانزا" ويتمثل في تلك الشخصية التي أولع بها الرزاز، والتي يسميها "كثير الغلبة"، والعمل كله ناضح بالفكاهة، لكنها الفكاهة المرة، أو السوداء لو صح الوصف.

آخر ما عرفت من أعمال مؤنس كان "سلطان النوم وزرقاء اليمامة ١٩٩٧" وهو نص طويل، تتداخل فيه الأحلام والنبوءات وتتمازج خيوطها وتختلط حتى لا تعود قادرا على

التمييز بين الخيط الأبيض والخيط الأسود، هو أقرب إلى "استعارة" طويلة، كثيرة التفاصيل، لواقع القهر، ذي الطابع السياسي، الذي يرزح في أَسره المواطن العربي في كل مكان..بعد رحيله، عرفت أنه كان قد شرع في كتابة "اعترفاته" ونشرها، عنها يقول صديقه ورفيقة إبراهيم نصر الله: "كان مشروعه الأخير، المتمثل في كتاب "الاعترافات" عنوانًا عريضا لما آلت إليه حكاية مؤنس التراجيدية بالتأكيد، فقد بدا وكأنه يريد أن يصفي حسابه مع هذا العالم من دون رحمة، وبدا أنه مقبل على قول شيء لم يكن قد باح به من قبل، وبدا كما لو أنه سيقول كلامه الأخير" (الحياة ١/ ٢ / ٢٠٠٢) هذا يعني شيئًا لا شك فيه: إن مؤنس – رغم كل ما كتبه وهو كثير – لم يقل كل شيء، لكنه ترك أفق اعترافاته مفتوحا، ثم رحل.

ما حكاية الروائيين في الأردن: تيسير سبول يطلق على رأسه رصاصة الرحمة، المغترب الأبدي: غالب هلسا يموت غريبا وحيدا مهزوما في مدينة أخرى، وهذا مؤنس الرزاز يتعجل الرحيل؟

* * * *

حجاج أدول في "معتوق الخير":

صعود وسقوط طاغية نوبي

سنظل حتى نهاية الرواية – في ألف ومائتي صفحة – ونحن لا نعرف اسم القرية التي تدور الأحداث فيها، لكننا سنعرف أنها تضم قبيلة واحدة ذات فروع في نجوع ثلاثة، وأن عالما ينتهي عند "سوين" في الشمال، و "حلفا" في الجنوب، ومع تقدم صفحات الرواية سترتسم لديك خارطة، ذات تفاصيل دقيقة، مرسومة باللون الأزرق، كما يقولون، للقرية وما يحيطها من نهر وسهل وجبل، ما يخترقها من سكك وما يحدها من طرق. لكن الأهم هم الناس الذين سنعيش معهم على طول "مواسم وفيضانات " عديدة، تستغرق حياة جيل بكامله، لكنه ليس جيلاً عاديا، بل الجيل الذي كان قدره أن يحمل عبء التغيير العنيف الذي أصاب وجوه الحياة فأبدلها من حالٍ لحال.

قلت إننا سنعيش مع أولئك الناس، وهذا صحيح، ولعله أثمن ما في الرواية.. سنصحبهم في كل أوقات النهار والليل، وسنشهدهم يمارسون شتى وجوه حياتهم، حتى "الونسة" التي

يقيمها الرجل وامرأته في قلب الليل، سنراهم في الحزن والفرح، في الأعراس والمآتم، في وداع الراحلين واستقبال القادمين، وسنصحب قلة منهم يمضون إلى ما وراء حدود القرية، صاعدين نحو الجنوب أو هابطين نحو الشمال، وسيعودون جميعا عدا واحدا هبط إلى "الأزهر في بر مصر" فابتلعته المدينة، ولأنهم يعيشون على حافة الصحراء، في حضن النهر والجبل، فسوف نشهد معهم دورات الفصول وجبروت النهر وهبوب العاصفة، والشمس ترسل عليهم – معظم أوقات النهار ومعظم أيام السنة – شواظًا من لهب، يلوذون منها بالأماكن المسقوفة أو الظليلة، سوف نصحب الأطفال إلى "الكُتاب" ونشهد مشاحناتهم ولهوهم، ثم نراهم وقد أصبحوا شبابا متمردين على الأعراف والتقاليد، تشتعل الرغبات في أجسادهم والأشواق في أرواحهم، يشربون "العرق" ويدخنون "البانجو".

"تعويضة لسانين": أطلق عليها هذا اللقب والتصق بها لحدة لسانها وسلاطتها، ولعروض "الممثل الواحد" التي تنتهز الفرص، أو تختلقها اختلاقًا، كي تقوم بها، فتمتع أهل القرية، وتلقي بعض الأحجار على سطحها الساكن، لا تبالي بمن

تصيب من شر أو خير. هي من أكثر شخوص الرواية ضجيجا بالحياة، هي نسابة القبيلة وراوية تاريخها وحكاياتها، وهي موجودة في قلب الأحداث، منذ نراها في الصفحات الأولى حتى تلقى ميتتها الفاجعة، عمياء، صماء، مذهولة يتلاعب بها الجن. تعويضة أطلقت على هذا الجيل المتمرد "جماعة الأفشطفوش وهي كلمة تعني، في عاميتنا، "الهلاسين" أو الذين لا جدوى منهم. لكن من هذا الجيل سيكون الفنان المغني الذي يردد أغانيه كل الشباب في بلاد النوب، والدارس في الأزهر الشريف، والإمعة الذليل، والعلق الذي يلوط به من يشاء من أصحابه، والمتخبط في السكك لا يعرف لنفسه سبيلاً، سيكون منهم أكثر من قاتل وأكثر من قتيل، وسيكون منهم، وسيكون منهم، كذلك، هذا الطاغية النوبي المتجبر، الصاعد إلى القمة بإصرار وقوة، لا يبالي بمن يدوس في حمي صعوده، تلهبه طاقة حقد مدمرة، تنتهي به – بعد أن حاز المال والسلطة والمنصب والقوة والنساء "لكنه لم يتوقع هذا النصل الأبيض الملتوي الذي اندفع بسرعة فاخترق رقبته من عند محيط الزور ويسحب النصل جانبا ليتم ذبحه فيذهل من الألم والقتل السريع.."

يبدو لي حجاج أدول أهم مبدعي النوبة المصريين وأغزرهم إنتاجا، وهو يمارس أكثر من لون من ألوان الكتابة: القصة والرواية القصيرة والطويلة والمسرحية وقد سبق أن اجتمع لدي عدد من أعماله: ثلاث مجموعات من القصص: "ليالي المسك العتيقة، ١٩٨٩"، "غزلية القمر، ١٩٩٦"، ثم "تيك أواي، ١٩٩٩ " ورواية قصيرة "خالي جاءه المخاض، ١٩٩٩"، وأخرى طويلة: "ثنائية الكشر، ١٩٩٩، (لها صياغة أولى بعنوان "الكشر"، والكشر هو مفتاح البيت)، ومسرحيتان: "ناس النهر، ١٩٩٣" و "أحضان للقنافذ، ١٩٩٩".

حصاد وفير ومتنوع كما ترى، وقد لا نكون بحاجة لتكرار القول بأن الحياة النوبية هي الموضوع السائد في هذه الأعمال، وإن كنا نلحظ أن موضوعات جديدة بدأت تشغله، بعبارة ثانية: كانت النوبة هي الموضوع الواحد في أعماله الأولى، ثم انطلق منها إلى موضوع أشمل وأرحب، وقد سبق، كذلك، أن قدمت قراءة في هذه الأعمال (راجع من فضلك "ذاكرة الأرض الغارقة" في "غروب شمس الحلم" القاهرة ٢٠٠٢).

لكن روايته هذه "معتوق الخير" الصادرة في مجلدين، حوت أعماله السابقة وتجاوزتها معا، كان طموحه فيها عظيما: أن يقدم صورة الحياة كاملة، هناك وآنذاك، وأشهد أنه حقق من طموحه هذا قدرا كبيرا.

أضف لذلك أنه عمل من الأعمال النادرة التي تعيد لمشروع "التفرغ" وظيفته ومعناه، بعد أن تحول إلى "أعطيات" تستخدم – أكثر ما تستخدم – لشراء ذمم الكُتاب من أجل تأييد توجهات الثقافة الرسمية ووجوهها، أو الصمت عن إبداء الرأي فيها، على الأقل!

فلنبدأ بإلقاء نظرة أكثر قربا إلى الشخصيتين الرئيستين وسط هذا الحشد الهائل من الشخصيات التي تمتلئ بها صفحات الرواية، وكثير منها بلغ حدا كبيرا من الاستواء والاكتمال:

هي، حقًا، رواية "معتوق" منذ جاء به الجلاب العجوز (أي تاجر العبيد) بعد أن عثر به في كهف على الطريق، كانت مع الرضيع الأسود الضاحك صحيح البنية ذئبة شابة وحيدة الناب، وقبضة الرضيع مضمومة على الناب الآخر، حمله الجلاب إلى صديقه "أبدون" وامرأته "هكيمة" (تُقرأ:

عبدون وحكيمة)، كان لديهما طفل عليل جاءهما قبل شهور، أخت هكيمة بين اللقيط وابنها "أولوا"، منذ بداية البداية سوف تتضح معجزات "معتوق" الصغير (هكذا أسميا اللقيط، بما يعني أنهما اعتقاه وتبنياه)، وسوف يتضح كذلك ما يحمله له أولوا من غل وكراهة، والذي سوف ينتهي – بعد مواسم وفيضانات كثيرةٍ كثيرة – بأن يقتله بطلقة واحدة تخترق جسده من اليمين إلى اليسار: كان صدر هكيمة جافًا فامتلأ بالحليب الذي يكفي الرضيعين ويفيض، وكان قوامها ناحلاً حتى أن تعويضه أسمتها "هكيمة بوصة" فإذا بقوامها يمتلئ ويلتف فيبرز صدرها وتتثقل أردافها ويتوهج لقاؤها الجنسي بزوجها، كذلك شملت معجزاته الحيوان والنبات: "الموسمان الأولان بعد وصول معتوق، انتعشت نخلة جوش الكبير وعادت للعطاء الثري، وصارت الأرض التي يستزرعها أبدون أفضل أرض معطاءة، وبهائمه ولادة حلوب، فاعتنى واشترى الحمار العالي، وجمله الذي أسماه السعيد.."...... وتتالت معجزاته الصغيرة حتى أيقن الناس أنه "مبارك" كان شغوفًا بالطبيعة في كل تجلياتها، صحب المنشد المداح الأعمى وحفظ عنه تواشيحه وتسابيحه ومدائحه، وصادق

الفلاح الصعيدي الذي أصبح من أهل النجع، ومنه تعلم زراعة الفاكهة، استصلح أرضا فملأ وجهها بخضرة الحياة، وبنى بيتًا جميلاً على شاطئ النهر، وكان يعمل لبناء ساقية كبيرة تعين الفلاحين على ري أراضيهم، آخي بين ذاته وبقية الكائنات، ربطته علاقة حميمة بحمارته الصغيرة الرشيقة، "فرهانة" فكان يضاحكها ويمازحها ويقول إنها أخته، لم يستطع أن يفض بكارة امرأته – هي ابنة تعويضة التي سبق عنها القول – إلا بعد أن جاءته الذئبة في مشهد كالحلم: ".. اقتربت الذئبة، وجهت رأسها ناحية كف معتوق، تتشمم وتلحس نابها المرتاح على الكف المفتوح.. كف معتوق اليسرى تربت على رأسها فتغمض الذئبة عينيها هادئة.. (..) ثم عوت عواء خافتًا حنونًا "، انطلق معتوق ينشد مدائحه ثم صلى الفجر في جامع النجع، بعدها فقط استطاع أن يفض امرأته ويزرع في بطنها جنينًا قبل أن يلقى مصرعه. مرة ثالثة وأخيرة: حين كان أهل القرية والأغراب جميعا منهمكين في طقس العمل لبناء ضريح "معتوق الخير" كانت جثة بجوار الحوض الذي ستوضع فيه الجثة ".. تعالت الزغاريد.. جثة الذئبة فاقدة الناب التي أرضعت معتوق،

قرروا إقامة مدفن بجوار مدفن معتوق الخير ليدفنوا فيه الوحش الذي رعاه صغيرا، وتابعه طوال حياته حتى أتى في مماته ليموت.. ".

على الضفة الأخرى يقف "سلاطين": ابن "أثمان كورنة" وابن أخت "همرين" ساحر القبيلة، ماتت أمه وتركه أبوه صغيرا وغاب في رحلة طويلة، فقضى طفولته وصباه في بيت عمته "نبرة" امرأة العمدة وشقيقة هكيمة، ولم يغفرها لأبيه أبدا. وحين رجع أبوه وجده صبيا قويا يشبه خاله الساحر، ولا يحمل لأبيه سوى الكراهية، هذا بعض أول حوار يدور بينهما:

" – سلاطين يا بني.. دع الماضي.. أنا معك من الآن وحتى أموت.

- تركتني كالشحاذ.. لماذا أنجبتني إذن؟

- سلاطين.. لماذا تقسو على أبيك؟

- كنت أحلم وأتمنى عودتك يا أبي.. لكنني أكرهك..".

ولم يتخل سلاطين عن هذه الكراهية حتى وهو يسوق أباه لينبشا معا قبور الأجداد بحثًا عن كنوزهم، وكان من نصيب سلاطين – بإرشاد أبيه – أن يحظى وحده بكنوز المقبرة التي

نبشاها، توفر له المال فانطلق – بقوة – نحو السلطة والسيادة: اشترى المراكب تحمل البضائع والناس إلى الشمال والجنوب، بنى رصيفًا جديدا وعمق الميناء، أقام المخازن والمستودعات، أنشأ مشروعات عديدة، جلب الغرباء للعمل فيها فتغير وجه الحياة في القرية كلها تغيرا هائلاً، وأصبح هو الأهم والأغنى في القرية وما حولها (بحدسها الصائب أسمته تعويضة "سلاطين شرين"، أي الممتلئ شرا! ")، وسرعان ما جاءته الفكرة المألوفة لمن كان مثله: "أن يحمي نفسه بخلق مجموعة من الناس حوله، مصلحتهم من مصلحته، طبقة غنية تكون كواكب وهو شمسها، تحيطه كسياج، يحمونه لأن في حمايته حماية لهم ولمصالحهم..".

وانطلق سلاطين شرين لا يقف في وجهه عائق، إنه يتوق إلى الثراء والمنصب والسيادة، ويستخدم كل الأساليب لتحقيقها، وفي موسم واحد تزوج عدد كبير من جماعة "الأفشطفوش "، كل الزيجات بتخطيط منه وعاملة على المزيد من صعوده، وتحققت بعض المصائر التي كان الروائي ينثرها بين صفحات روايته. كان بين من تزوجوا المغني تاج طنبورة، ذللَ سلاطين العقبات التي تحول دون

زواجه بمن يحب (لكن هذا لم يمنع سلاطين نفسه عن محاولة اغتصابها!) غنى تاج أجمل الأغنيات، وردد شباب النوب أغنياته في كل مكان، وأصبحت قصة حب تاج وفوزية على كل لسان، غير أنها انتهت نهاية حزينة: حين زاد سلاطين من تسلطه وطغيانه كان لابد للفن أن يلعب دوره في مواجهة الطغيان: غنى تاج أغنية يهاجم فيها الطاغية القبيح، فهم الجميع معنى الأغنية ورددوها، وكانت فيها نهايته: تآمر سلاطين مع قواد من الغرباء الذين استقروا على أطراف القرية وأقاموا المقاهي وبيوت الدعارة، فقدم لتاج قرصا مسموما أدى – بعد معاناة شديدة غنى فيها أجمل أغنيات الوداع – إلى موته في مستشفى"سوين".

احتمل الناس من سلاطين الكذب والتآمر والتسلط، أما القتل فشأن آخر. وهكذا: حين انقلب عليه تابعه – سيرد عنه شيء فيما يلي – واعترف بتواطئه لقتل المغني لم يعودوا قادرين على الاحتمال. هذا التابع "أمر الله" أو "الأشرم" كان قزما مشوها قبيح الوجه، لعله واحد من قائمة طويلة تضم معه "سيرانو دي برجراك" و"أحدب نوتردام" و"الأستاذ حمام"، تعلق بهوى "هوشة" الجميلة

الرقيقة، ابنة تعويضة، وحين فاز بها سلاطين لم يجد المسكين أمامه سوى أن يتماهى به، بأن يضع نفسه في خدمته، يلازمه وينفذ مؤامراته وخططه الخبيثة، فهو – على هذا النحو بالغ الالتواء – ينال هوشة، ويبقى دائما في ظلها، لائذًا بها، جاعلاً من نفسه حاميا لها من بطش سلاطين، بل يعمق هذا التماهِي حتى يجعل التعس لنفسه كوة صغيرة يتلصص منها فيشارك سلاطين لحظاته الحميمة معها في الفراش!

أليس معقولاً، إذن، أن تمتد يد أمر الله بالمنجل إلى رقبة سلاطين فيذبحه ذبحا؟ إنه لم يكتف بإذلاله وجلده فقط، لكنه هام بها فكانت من أسباب ضياعه وانهياره.

ولعل رغبة الروائي في تقديم صورة الحياة كاملة هي ما قادته نحو "الشقرة" وحكايتها، وهي – عندي ـ من أبرز وجوه الضعف في هذا العمل الكبير. إن الروائي لا يحدد الزمن الذي تدور فيه أحداث روايته تحديدا دقيقًا أو مباشرا، إنما هي نُتف وشذرات يلقي بها هنا وهناك وهو يتابع شخصياته ومصائرها، لعل أولها قدوم "مركب الجباية": " بمجرد هدوء الفيضان، وعودة الرتابة والأمان للنهر، جاءت

مركب جباية المكوس.. عجوزان من عسكر العثمانية تابعان للكاشف التركي (..) هم رمز للحكم العثماني الباطش التابع للسلطة القوية القابضة على قلعة الجبل بالقاهرة، الخاضعة بدورها لجبروت الباب العالي في الأستانة.. "، ولأن أحداث الرواية كلها تدور في مجتمع يبدو راكد السطح، ثوابته أكثر من متغيراته، فنحن لا نكاد نحس وطأة تلك الفترة التاريخية أو نرى شيئًا من سماتها العامة، حتى ما بعد منتصف المجلد الثاني حين تبدأ "حكاية الشقرة" (ص ٣٧٧ وما بعدها) هذه الشقراء ابنة جارية سوداء كانت في أحد قصور المماليك بالقاهرة من ضابط فرنسي من ضباط بونابرت قتل في الصعيد، خاضت أهوالاً كثيرة التفاصيل قبل أن تلقي بها أقدارها بين يدي سلاطين الذي جن بها وتزوجها قبل أن تضيع منه في حكاية أخرى كثيرة التفاصيل أيضا، كان وراء ضياعها أمر الله وهو يواصل انتقامه من سلاطين لحسابه الخاص وحساب هوشة معشوقة القاتل وزوجة القتيل، من حكاية الشقرة نستنتج أن أحداث الرواية تقع في العقدين الأولين من القرن التاسع عشر، قبل أن تصل قبضة محمد على القوية إلى تلك البقاع النائية في الجنوب، والمدهش فيما

ترويه الشقرة هو درجة الوعي التي يستحيل أن تكون لها، أنها تحكي عن أبيها الضابط "دي فلوت" وأمها: " في حالات هياج الناس وقيام العراك بينهم وبين الفرنسيس، كان دي فلوت يختفي عن أمي فترات، وأمي حالتها صعبة، فهي بينما تكره في الفرنسيس تعذيبهم للمصرلية، وقتلهم الكثير منهم وتعديهم على الجوامع وكبستهم على الجامع الأزهر بأحصنتهن وأحذيتهم أعوذ بالله..".. "فهي تحب فيهم دي فلوت الذي تقول: إنه زوجها..".

ها أنت تراها قد استعارت لسان الشيخ الجبرتي في توصيفه لتلك الأحداث، وهو ما اعتمد عليه الروائي اعتمادا تاما، ولأنه يضرب في أرض لا يعرفها جيدا اشتبكت خطاه، وجاءت شخصية "الشقرة" هذه شخصية ورقية – لو صح الوصف – تغيب عنها كل أمارات الحياة!

* * * *

في مثل ذلك المجتمع، هناك وآنذاك، طبيعي أن يشغل السحر: الإيمان بوجوده، وبوجود أفراد لديهم القدرة على ممارسته، مكانًا متميزا في الثقافة السائدة. من هنا يشغل الساحر "همرين" مكانًا رئيسا في حياة القرية. إنه يطارد

أهلها بممارساته، سعيا للقوة والنفوذ، يوقع الأذى بالناس، ويتسبب في أمراض الأطفال، ويغوي النساء فيجعلهن يسعين إلى فراشه في قلب الليل، بل إننا نراه وهو يمارس طقسا من طقوس السحر الأسود: يجعل دمية على شكل "سيسي" ابن العمدة – وقد كان العمدة منافسا له على السلطة والمرأة – وحين يلقي بالدمية إلى مياه النهر وسط طقوسه، تبتلع المياه الطفلة في ذات اللحظة (اقرأ المشهد كاملاً ص ٢٣٠ وما بعدها من المجلد الأول) ونتيجة هذا الطقس، وبعد أن كشف معتوق حقيقته بأن غاص في النهر وعاد بالدمية الغارقة، قام أهل القرية كلهم بإحراق الساحر والخلاص من بقاياه في مشهد كثير التفاصيل.

ربما كان الأدق أن نقول إن بعض ناس القبيلة على ارتباط بقوى خفية فيما وراء عالمهم المحدود، تلك القوى – بطبيعة قوانين الحياة نفسها – قد تكون مصدرا للشر أو الخير، هي عند همرين الساحر مصدر الشر، وعند معتوق مصدر من مصادر الخير. وعلى نحو من الأنحاء تنتقل قوى الشر للعمل في خدمة سلاطين: ابن شقيقة الساحر وخليفته وشبيهه، ومن ثم ينتقل التناقض ليبقى بينه وبين معتوق،

وتسهم أحداث صغيرة في تعميق هذا التناقض: معتوق هو الذي يكشف جريمة الساحر ومن ثم يبادر أهل القرية إلى قتله وإحراق جثته، ومعتوق هو أقوى المعارضين لسلاطين في سعيه لأن يصبح عمدة القرية، وأحد حراس سلاطين هو الذي يطعن "معتوق" فيعجزه عن الحركة قبل أن تخترق جسده رصاصة أخيه بالرضاع والتبني.

أضف لذلك أن "معتوق" على علاقة بتلك الكائنات التي تمثل المخزون الأسطوري للقبيلة، والتي تحكي عنها تعويضه: حكاءة القرية وراويتها ونسابتها. ها هي تمارس الطقس: "لم تمض فترة قصيرة حتى غاب ضوء الغروب تماما، واطمأنت تعويضة وتأكدت من أكثر من امرأة أن الظلام قد حل فعلاً، دقائق واندمجت تعويضة في الحكي، من حكاية لحكاية، لكنها كانت أشد اندماجا في حكاية "فانا لاندي"، تلك الجنية التي تعشق مكانًا بعينه على الشاطئ شمال القرية.. "لم تكن هذه فقط ما تحكيه، بل تحكي أيضا عن "غولة الأركابي"، وعن "كلايا شنشل": امرأة جماعة العفاريت المؤمنة كما كانت تروي. كانت تعويضة تستمتع

بما تروي، لكن ما أدهشها هو تأكيد معتوق أنه يرى تلك الكائنات ويحادثها وتحادثه!

بعبارة واحدة: إن تلك الجوانب كلها هي ما تشكل "ثقافة" القبيلة، بالمعنى الأنثروبولجي الواسع للكلمة.

* * * *

وحتى تكتمل معرفتنا بهذا العالم، فإنني أود أن أحدثك عن "أبدون جوش": حفيد الولي الكبير، ابن الشيخ الذي لم يستطع أن يرقى لمرتبة الولاية فهجر القرية لاقتناعه بأن أهلها لم يقدروه حق قدره، لكن أبدون رجع إليها وتزوج من هكيمة، وحين دخل معتوق بيته دخل معه الخير، اغتنى أبدون، ركب الحمار العالي والجمل القوى وأولع بالثياب الفاخرة كما يليق بواحد من وجهاء القوم. غير أن الشوكة المغروسة في خاصرته هي شذوذ ابنه الوحيد "أولوا" لقد دفعه هذا الشذوذ – الذي قوض كل أحلامه بمستقبل أفضل لعائلته – إلى أن يهجر القرية إلى "سوين" حيث عرف الشراب وخادن امرأة صغيرة، لكن همه الأساسي كان أن يتعرف إلى الشواذ هناك عله يهتدي إلى علة شذوذ ابنه: "إنه يريد أن يعرف.. لماذا الشذوذ؟ كيف لرجل أن ينال لذة حين يضاجعه ذكر مثله؟.."،

قال له الشاب الشاذ في سوين بعد أن اطمأن إليه: " أنت لا تعلم كم أنا مهان وسط الناس.. أبي تبرأ مني.. أحتاج إلى أبي.. أحتاج إليه أن يحس بي ويأخذني في حضنه ويربت على كتفي لأرتاح..".. وقرر آبدون أن يعود إلى ابنه ويقف إلى جواره. وحين عاد أدهشه التغير الذي حدث في القرية وفهم معناه: "التبدل أعمق مما كان يظن، لن تعود قريتهم إلى وضعنا القديم، لم يعد الغِنى غِنَى امتلاك قدر من النخيل أو عدد من القراريط أو حتى الأفدنة. لا، لا. صار الغنى غِنَى التجارة، غِنَى أموال تتحرك كطوفان لا يهدأ، غنى نقل احتياجات الناس من هنا لهناك ومن هناك لهنا، لقد فهمها سلاطين.."، وتعمقت الشوكة في خاصرته حين هزمه سلاطين وفاز بالعمومية، لم يقف إلى جواره – بقوة – سوى معتوق، الذي خاض من أجله معركة، وجرح جرحا بليغًا لم يبرأ حتى مصرعه.

وأود أن أحدثك عن "أثمان كورنة": أبو سلاطين وشقيق هكيمة ونبرة امرأة العمدة، هو رجل ذو طبيعة خاصة، لا يطيق السكون ولا الاستقرار ولا الهمود، إنه من أولئك الذين يسكن القلق قلوبهم فلا يتركهم يهنأون بمقام، فهم، دائما، على

سفر أو متلهفون لسفر أو عائدون من سفر أو عائدون من سفر، يصفه الروائي بأنه "من أحب الناس إلى الناس"، عاشق للخمر، فهو يصنعها ويشربها، ركبه القلق فترك ابنه الصغير في بيت صديقه وزوج أخته العمدة، وهاجر جنوبا " متخذًا من نهر النيل طريقًا هاديا، اختفى بع أن تخطي الجندل السادس.."، مر على عشائر عديدة حتى استقر في بلاد "البحر المستدير والشلال العظمي" (هل يعني منابع النيل؟) حيث تزوج وأنجب، لكن القلق ركبه مرة أخرى وعاوده الحنين إلى قريته النوبية وتسلل عائدا هابطًا مع النهر" ففاجأ ناسه كما فاجأ ناس قرية البحر المستدير باختفائه.."، بعد عودته كان عليه أن يحتمل كراهية سلاطين واستبداده، وأن يعينه على نبش المقبرة، ثم على تنفيذ خططه للصعود، وإن كره، وبقيت قرة عينه في الشراب ومهارشَة صديقته من أول الشباب لآخر العمر: تعويضه لسانين.. غير أن نهايته كانت أغرب النهايات: ابتلعته وحمارته ريح "جنيب" كانت في هبة من هباتها القاتلة، داهمته "ريح الشيطان"، هكذا أطلقوا على تلك الدوامات العمودية الهائلة التي تصاحب ريح جنيب حين تتجبر وتصير إعصارا، لم ترحم الريح حمارة أثمان

وراكبها، داهمتهما دوامة ريح الشيطان فشفطتهما معا بداخلها، ولم يعثروا على الجثتين إلا بعد أيام.. "بعد موسمين، كان اسم هذا الجبل هو جبل أثمان، والرصيف الشرقي القابع تحته صار اسمه رصيف أثمان..".

وأود أن أحدثك عن "خيشة – اسمها الحقيقي "سالمة" – العجوز الوحيدة، أخذ الوباء أهلها جميعا، لم يترك لها سوى حفيدين: هبط مصطفى ليدرس في "أزهر بر مصر" فضاع هناك ولم يعد.. " كان هو الأمل الحق في جلب أطفال، بنين وبنات، أمنحهم أنا أسماء من ماتوا فيحيون مرة أخرى..، تدب أرجلهم مرة أخرى في طرقات القرية وزراعاتها وينتشرون وسط القبيلة..."، لكنه ضاع ولم يبق لها سوى "بهية" لقيت خيشة ميتة أبشع من ميتة أثمان: هي ريح جنيب أيضا في بداية موسم فيضان عنيف، والنيل في أشرس حالاته، وهي قاعدة حيث تقعد دائما: عند انحناء المجرى الثائر بعد اصطدامه بالجبل، ببساطة: خرج تمساح من النهر وأنشب أسنانه في فخذها وتقهقر بها ناحية النهر الهائج ولم يستطع أحد أن يفعل لها شيء، وهكذا "ماتت مأكولة غريقة، لن يستطيعوا الصلاة عليها ولا دفنها مع ناسها الذين رصدت

حياتها وحياة حفيديها لهم ولتاريخهم ومستقبلهم"، وتحت وطأة شعور بهية بالذنب لتصورها أنها المسئولة عن مصرع جدتها، قست الفتاة الجميلة على نفسها قسوة شديدة: أنكرت "صوفاني" الذي يحبها وتحبه، وتزوجت من العجوز البخيل تحقيقًا لرغبة جدتها، وما أسرع ما رحلت، تاركة وراءها أجمل قصة حب عرفها شباب النوب: قصة بهية وصوفاني.

وأود أن أحدثك عن هذا العجوز البخيل نفسه: بقال القرية "مهدي الأصفر"، أسمته تعويضة "الأصفر" لولعه الطاغي بالذهب، وعن امرأته "ذيوانة": واحدة من ضحايا الساحر اللائي أغواهن فذهبن إليه طائعات، وبعد أن نالها عاشت مستسلمة للوحدة والعزلة والخزي وكراهية الجسد، وعن ابنهما "فياج": المنافس القوى لسلاطين، تاجر وابن تاجر، حتى حين عرضت عليه العمودية بعد مصرع سلاطين أعرض عنها وقال الكلمة التي توجز حقيقته: "أعمالي أهم".

وأدود أن أحدثك عن "الشيخ صلاتو": شيخ القرية وفقيهها وإمامها وواعظها وخطيب مسجدها وصوت الدين "الرسمي" فيها. أقول "الرسم" لأننا نلتقي – على طول صفحات الرواية بأكثر من شكل واحد: هناك صلاتو ـ واستمراره في حفيده

بلال الذي رجع بعد دراسته في الأزهر – ومسجده وكُتابه، وإلى جواره المنشدون والمداحون، وفي الرواية ثروة من المدائح والأناشيد والتواشيح والتسابيح "الميرغنية" تتردد في كل المناسبات: الأعراس وتوديع الحجاج استقبالهم وممارسات العمل الجماعي، هذا كله من ناحية. من الناحية الثانية هناك "المجاذيب" و "الدراويش" و "الخلفاء" الذين يجوبون القرى في مرقعات وثياب رثة وهيئات زرية، وقد استهوى الانضمام لهم بعض شباب هذا الجيل في أوقات مختلفة.

من الناحية الثالثة هناك ظاهرة جديدة هي ما تضفي لونًا من "المعاصرة" على الرواية، رغم أن أحداثها تدور في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، هذه الظاهرة تتمثل في جماعات من "الصبيان" أطلقوا لحاهم، وانطلقوا في البداية – معارضين للمظاهر التي أحدثها تكاثر الغرباء: البيوت والأحياء "العشوائية" بما فيها من مقاه وملاه وحانات وبيوت دعارة، بل إن حيا بأكمله قام يحمل اسم "الجنارة" أي "العاهرة"، وشيئًا فشيئًا – ومع تكاثرهم – راحوا يحاولون فرض فهمهم الجامد والمتخلف والعنيف للدين: راحوا –

يقودهم "شاب متشنج" – يهاجمون كل فتى وفتاة يجلسان على ضفة النهر، ثم صعدوا إلى الربوة حيث يجلس الشاربون بعيدا، ومنها إلى نجع "الجنارة " يضربون من يجدونه ويحطمون كل بناء قائم.... "في الصباح كان المتشنج مع عصابته الملتحية في الساحة مقيدين، وكل واحد بعد الآخر يرفع خفير قدميه وخفير ثان يضربه.. والعمدة يلعنهم ويهددهم.. لكن المتشنج وزملاءه لم يرتدعوا.. يعلنون أن الحاكمية لله وليست للعمدة ولا للشيخ صلاتو.." وظل الأمر هكذا بينهم وبين العمدة: هم يطالبون بحجب النساء ومنعهن من الرقص والغناء في الأعراس والعمل في الحقول سافرات، والعمدة يمعن في البطش بهم قدر ما يثيرون من الفوضى، وأخيرا يقرر أن يرسلهم إلى حيث الكاشف التركي، غير أن هذا لم يكن نهاية لشيء، ويوحي الروائي بأن الحرب بين الطرفين لا تزال دائرة.." وما يزيده قلقًا أن الحالة عامة في الوادي كله بدرجات، وأن ما يجري في قرى النوب هو البسيط اللين، وما يجري في الصعيد الشمالي والدلتا هو الأدهى والأمر..".

وأود أن أحدثك عن "هاشم الكيد" (الكيد تعني الصخر أو الحجر، وهو اسم أطلقته عليه "تعويضة" لما رأت من صلابته): الصعيدي الذي جاء القرية فرارا من ماض دام قتل فيه أخته الجميلة لمجرد أن بعض الأقاويل دارت حولها، وتزوج زنجية من غير بنات القبيلة، واستقر في القرية محبوبا من أهلها، وإليه الفضل في تعليمهم ـ خاصة معتوق – زراعة أشجار الفاكهة ورعايتها. ويخيل إلى أن هذه الشخصية كلها لا هدف لها سوى إثبات الاختلاف القائم بين "ثقافة" القبيلة فيما يتعلق بالموقف من المرأة، وثقافة أهل الصعيد فيما يتعلق بالأمر ذاته.

وأود أن أحدثك، أخيرا، بالمزيد عن فتيات القبيلة ونسائها: عن "بجيوة": ابنة الكيد من زوجته الزنجية، الشبقة الشهية المثيرة للشهوات، عشيقة سلاطين قبل زواجها بأحد أتباعه وبعد طلاقها منه، احتفظ لها الروائي بمكافأة ثمينة: إن "بهية" وهي تحتضر أوصت بأن تتزوج بجيوة من حبيبها "صوفاني" وهذا ما حدث، فنال الشاب الأزهري النبيل جائزتين: زواجه بالمرأة الشهية العقيم، واختياره عمدة للقرية بعد سلاطين. وعن "فُوزية" (أرجو أن تنطق اسمها كما ينطقونه: بضمة

فوق الفاء): حبيبة المغني تاج الذي جعل اسمها وأوصافها على كل لسان في أرض النوب، عاشقة الثياب الجميلة ونموذج الذوق والأناقة في الجماعة، لكن المغني كان سكيرا قذرا كسولاً عازفًا عن العمل فانكسر قلبها. احتفظ لها الروائي بمكافأة ثمينة كذلك: بعد موت تاج تقدم للزواج منها الشاب الأزهري الثاني: بلال: حفيد الشيخ صلاتو وامتداده المتطور في واقع متغير. وكنت أود أن أحدثك بالمزيد كذلك عن "راضية": ابنة العمدة، زوجها سلاطين من أولوا، ابن آبدون وهكيمة، رغم معرفة الجميع بشذوذه، كان لاهيا، منصرفًا عنها، غارقًا في خمره وشذوذه، ورغم أنهما ـ بتأثير أبدون بعد عودته من سوين – حاولا ترميم علاقتهما المنهارة إلا أنهما لم يفلحا فطُلقت منه، ولتحقيق نهاية سعيدة لحياتها استورد لها الروائي معلما نوبيا يعمل في مدرسة القرية التي تحول إليها الكتاب القديم. وكنت أود أن أحدثك بالمزيد عن ابنتَي تعويضة: "هوشة": صاحبة الوجه الفاتن والقوام الهش، معشوقة القاتل وزوج القتيل، عاد إليها "أمر الله" بعد فراره ليعترف بين يديها بأنه قاتل سلاطين ثم

يموت، وتبقى هي غارقة في أحزانها، يدير صوفاني ثروة سلاطين وأعماله، وتعكف هي على تربية طفليها،

و"كسبانة": أختها الكبرى، شبيهة أمها في الطول وسلاطة اللسان وقوة الشكيمة والصدر الوافر الناهد، مكافأتها الثمينة أن تتزوج "معتوق"، وأن يرحل رمز الخير الخالص في القرية وقد زرع جنينه في بطنها.

أغرب المصائر جميعا، وما يبدو – عندي نشازا عن مجمل السياق الروائي كله، هو مصير أولوا، الذي ألقى إليه الروائي – عن غير جدارة – الولاية واجتراح المعجزة: بعد أن شارك الجميع في دفن وليهم معتوق الخير، وأقاموا له الضريح اقترب أولوا من القبر ثم اجترح معجزته: ارتفع عن الأرض ليحلق في السماء وهم يتابعونه بأنظارهم حتى غاب.

أَلِمجرد أنه الحفيد الوحيد الباقي لوليهم القديم جوش؟ لقد تابعنا عبر الرواية من صفحاتها الأولى، وهو رضيع أنقذه معتوق من الموت، لكنه شب لا يحمل له سوى الحقد والضغنية والكراهية، يتأمر مع الصبيان الآخرين لإيذائه وإذلاله، وفي وجه تحقق معتوق الإنساني واستبداد سلاطين لم يجد أولوا سوى الشذوذ ملجأً وملاذًا فأوغل فيه حتى إنه

كان يغري الفتيان الغرباء لمضاجعته "ويمنحنهم الريالات الفضية"، وبعد زواجه من ابنة العمدة وابنة خالته، الجميلة الهادئة، لم ينصلح حاله حتى هجر البيت كله وأقام في حي البغاء – ليست المسألة هي الشذوذ، لكنه استمراء العطب الإنساني، ضاع حينًا بين الدراويش والمجاذيب، ثم التاث، فظل يحمل بندقيته ويدور في سكك القرية يلقى المهانة من الجميع حتى أطلق النار على معتوق، فقتله، واكتملت الدائرة.

كيف، إذن، يعهد إليه معتوق بالتميمة التي حفظته طوال حياته، ولماذا يمنحه الروائي حق الولاية والمعجزة؟ ألأنه، فقط، حفيد الولي الكبير؟ لكنه لم يجلب سوى الشر طوال حياته، ولم يبذل أي جهد إنساني – وقد كان يستطيع أن يفعل – كي يتحقق على نحو آخر. لقد كانت أمامه فرصة ذهبية بعد عودة أبيه من سوين. بلسان الحب وحده تكلم الأب: عدت إليك هذه المرة لأقول لك إنني أحبك، سوف أكون معك، لتكون، وأكون معك، أفضل مما نحن فيه. لكنه ركل هذه الفرصة أيضا، وعزف عن بذل أي جهد ليكون إنسانًا أفضل: ابنًا وزوجا وأبا.

أمن أجل هذا يكافئة الراوي بالولاية والمعجزة؟ أهو حل لمشكلة الرواية ذاتها ووضع النقطة الأخيرة فيها وإن جاءت ضد سياقها كله؟ أم أن الروائي أراد أن يقول: مثل هذا المجتمع لا يليق به سوى هذا الولي؟

* * * *

قلت إن الروائي كان يطمح لأن يقدم صورة الحياة كاملة، وأنه أفلح في تحقيق قدر كبير من طموحه، فقدم لقارئه صورة الحياة في أرض النوب، هناك وآنذاك، صورة حافلة بالشخصيات والأحداث والتفاصيل، وسط قوم يصفهم واحد منهم، نابع من قلبهم، فيحس وصفهم، وفي قلب الصورة: صعود وسقوط طاغية أسود.

تأمل هذه الكلمات القليلة، فهي توجز رؤية الروائي لقوم وناسه: "النكبات متتالية والأفراح متوالية، يتضافران معا، كل شيء بقدر، تأقلم ناس النوب على ذلك، فما تكاد حفلات الأعراس أو حفلات سبوع ميلاد الأطفال تهدأ، حتى تأتيهم نكبة موت إنسان، كلما طفرت أعدادهم وتباهوا بأن لن يهزمهم شيء من قلة، إذا بهجمة وباء تحصدهم، وكلما بالغوا في الفرحة مخلصين مهللين مغنين راقصين، يبالغون في

الأسى مخلصين نادبين مغنين راقصين. هكذا يدورون في دورات الحياة التي تدور في دورات الفلك، يترصدهم شيطان ويحميهم ملك.."

* * * * **(٢٠٠٢)**

سحر خليفة تتابع مشروعها الروائي:

صورة الحياة الفلسطينية بين انتفاضتين

يحتفظ متابعو الرواية العربية المعاصرة بمكانة خاصة لثنائية الكاتبة الروائية الفلسطينية سحر خليفة: "الصبار" ١٩٧٨، "عباد الشمس" ١٩٨٠ وهي تشغل هذه المكانة لا في إبداع صاحبتها وحده، بل في مجمل الرواية المعاصرة، فقد استطاعت أن تحقق إنجازات فكرية وفنية مهمة، لعل أهمها أنها قدمت لوحة بانورامية هائلة للحياة في كبرى مدن الضفة الغربية (نابلس) في ظل الاحتلال الإسرائيلي، فجزؤها الأول يبدأ بعده بخمس سنوات (١٩٧٢)، والثاني بعد الأول بست سنوات أخرى، أي أن أحداثه تدور في ١٩٧٨/ ١٩٧٩. وعلى نحو من الأنحاء يمكن القول أن هذه الجدارية الهائلة التي قدمتها للحياة اليومية في مدن الضفة وقُراها هي ما جعل الانتفاضة التي شملت جسد فلسطين كله في ١٩٨٧: أرض الاحتلال الجديد في ١٩٦٧، والقديم في ١٩٤٨، أمرا طبيعيا يتم في سياقه الموضوعي والإنساني مثل طفل يخرج للحياة مكتمل الجسم موفور البدن، من خلال شخصيات

توافرت لها شروط الحياة وأسباب الإقناع، إضافة لمشاهد ولوحات نابضة من أسواق المدينة (نابلس: العروس التي كانت!) وطرقاتها وبيتها ومقاهيها، ومعرفة بشروط الحياة عند تلك الطبقات المرمية أسفل السلم الاجتماعي. من ناحية ثانية طرحت سحر في روايتها العلاقة القائمة بين المواطنين العرب والقهر الإسرائيلي، ووقفت – بوجه خاص – عند قضية كانت مطروحة هناك وآنذاك، أعني العلاقة القائمة بين المثقفين التقدميين من العرب واليهود، وحددت – على نحو ذكي ورمزي ودال – المدى الذي لا يمكن لهذه العلاقة أن تتجاوزه، والبقية التي يتعين على العرب أن يقطعوها وحدهم إلى قلب الناس واللهب: القضية قضيتهم والهوية هويتهم. من ناحية ثالثة أثبتت رواية سحر – بين ما أثبتت – قدرة الأدب الصادق، لا على رصد الواقع وتسجيله فقط، بل على استقرائه والتنبؤ بمسار الأحداث فيه أيضا، الدليل الذي لا ينقض هو أن المشهد الأخير الذي تنتهي به "عباد الشمس" أصبح – قبل انقضاء عشر سنوات – حياة كل يوم في أرض الاحتلال القديم والجديد خلال الانتفاضة الأولى.

على أن هذه الثنائية لم تكن أول أعمال سحر خليفة، بل سبقتها رواية صدرت في القاهرة في ١٩٧٤ "لم نعد جواري لكم" لم تثر اهتماما كبيرا، كانت تنويعا على لحن أسرفت في عزفه اللبنانية ليلى بعلبكي والسورية كوليت خوري والمصرية نوال السعداوي، على تفاوت بينهم في إجادة العزف، أعني العلاقة المتوترة بالرجل والحرب الدائرة معه، وتدور رواية سحر بين جماعة من "المثقفين" يبدون محاصرين داخل مدينة "رام الله" الصغيرة من جانب، وهمومهم الخاصة من الجانب الآخر، عدد من الرجال والنساء، كل في طراد وراء الآخر، تتباين وجوههم لكن الوجه الغالب عليهم جميعا هو الفشل والإحباط في علاقاتهم بالجنس الآخر، لأنهم – ببساطة – نماذج بالغة التشوه، كانت في الرواية وجوه ضعف عديدة: احتشاد الصفحات بالمناقشات والثرثرات، والإسهاب في الوصف والسرد دون ضرورة، والعودة – المرة بعد المرة – إلى مناقشة القضايا ذاتها: الحب والفن، العلاقة بين الحب وممارسة الجنس، العلاقة بين الأخلاقيات والمستوى الاجتماعي.. الخ، ثم احتشاد الصفحات الأخيرة بالأحداث والمفاجآت.

وبعد الثنائية رجعت سحر لموضوعها الأثير وهي أكثر دربة وأفصح تعبيرا، في "مذكرات امرأة غير واقعية، ١٩٨٦" تصحبنا لنطل على الواقع النفسي للمرأة التي اختارتها "نموذجا"، وقد سلكت أيسر السبل وأكثرها تحقيقًا للهدف: المذكرات الشخصية التي تنطلق مرة من الواقع المعيش، ومرة من ذكريات الطفولة والصبا، هكذا نعرف كيف تكونت "عفاف" بنت مفتش التعليم بين مدينتها الفلسطينية الصغيرة والقدس سنوات الأربعينيات الأولى، وفي الأعماق ذكرى تعود لها أكثر من مرة، ذكرى الاحتفال "بالولد" الذي انفتحت السماء عن عضوه، على هذا الفارق التشريحي الخالص تترتب نتيجة، يظل الجنس، المحروم من هذا العضو، يحملها – كالصليب – على دروب النصح: "الولد صح، والبت غلط"، ومن ثم تخضع عفاف – مثل بنات جيلها وبلادها – لسيطرة الرجل الأب/ الأخ/ الزوج، وسيطرة مفاهيمه ورؤاه لما يجب وما لا يجب، فتختنق فيها البراءة والعفوية والانطلاق وحس الفهم، حتى تتحول – في نظر نفسها قبل الآخرين – مجرمة دون جريمة، هكذا، تتزوج عفاف دون رأى أو رغبة، وتجهض لأنها لا تريد ما يربطها

بهذا الرجل إلى الأبد، وتُعقم بعد إجهاضها، ثم تأتي مع زوجها لهذه المدينة الصحراوية البعيدة، حيث لا أهل ولا أصحاب أو معارف، تتبادل وزوجها الكراهية والعداء، فهما في معركة لا تنتهي، وانحصر علمها في المطبخ وغسل الثياب ومناجاة قطتها واسترجاع حياتها كما تدونها في هذه المذكرات، وتحس عفاف بالحنين إلى أمها وبلادها، وهما عندها الشيء ذاته، فتعقد صفقة مع زوجها: أن يذهب، وحده، إلى أوروبا وتعود هي إلى بلادها، وفي عودتها هذه لا تلتقي بأمها فقط، بل بحبيب صباها كذلك، ويشتعل الحب القديم..... "منذ تلك اللحظة لم تفارق يده يدي (...) وحين قبل يدي وقبلتُ يديه أحسست أنني آخذ وأعطي ما استحق لي على الدنيا منذ الأزل، فقد كان لي وكنت له.."، على أن هذا لم يدم طويلاً، وجاءت النهاية: بعد أن أعطت عفاف كل شيء اكتشفت – كأنما فجأة – أنه رجل، وأنه – مثل كل الرجال – لابد له من حياتين: واحدة زوجية والأخرى عاطفية، واحدة علنية وأخرى سرية، هكذا تحبط العلاقة وتكتمل هجائية الرجل: أبا كان أو أخًا أو زوجها أو حبيبا، ثوريا كان أو متوائما، كلهم منقسمون منفصمون مزدوجون،

بين الفكر والممارسة هم منقسمون، بين الوعي والواقع هم منقسمون، بين أخلاقيتين ومنظومتين للقيم هم منقسمون، والمرأة موضوع الانقسام وضحيته في آن، كل يمارس قهره عليها، ويطلب منها أن تتقبل قدرها في ظله، هو العاجز المحبط يطلب منها أن ترى في عجزه قدرة، وفي إحباطه إنجازا وتحققًا.

لنرجئ أية ملاحظات حول هذا التأرجح بين "تحرير المرأة" و "تحرير فلسطين"، وهما القطبان اللذان يؤطران عمل سحر خليفة ومشروعها الروائي كله، لننظر في عملها التالي "باب الساحة، ١٩٠": بنت نابلس المحبة، وصافتها وراويتها، تقدم لقارئها وجها جديدا من وجوه مدينتها القديمة، وجه نابلس التي تعيش الانتفاضة، " جاءت الانتفاضة فطار النوم، بدأ الخوف يتساقط كأوراق الخريف، والتهبت الجبال والكروم والأودية.. (...) انقلبت الساحة الحجرية المسماة باب الساحة إلى مسلخ يعلق فيها العملاء على الكلابات مثل الغنم، وسموها الساحة الحمراء.." هذا الوجه الدامي من وجوه الساحة يتدخل في صميم الرواية، بل يكاد يكون قوامها، ففي ذلك "البيت المشبوه" الذي اتهمت صاحبته بالفجر

والعمالة فغرس الشباب خنجرا في قلبها وطرحوا جثتها في الساحة – تدور معظم الأحداث، وبنتها "نزهة" المقيمة على عهدها تكاد تكون الشخصية الرئيسة فيها. كان بيتًا يتجنبه الجميع، لا يلقون على نزهة تحية الصباح ولا يردون تحيتها، لكن الذي حدث جعل البيت محطًا ومزارا وبؤرة تحيتها: إليه لجأ "حسام" جريحا بعد الاشتباك، وإليه جاءت "سمر" التي تعد بحثًا اجتماعيا عن التغيرات التي طرأت على المرأة بعد الانتفاضة، إلى البيت المشبوه أيضا جاءت "الست زكية": أم الشباب، عمة حسام وراعيته، وواحدة من أكثر الشخصيات في الرواية العربية صدقًا وأصالة، جعلت لها الروائية مهمة وثيقة الصلة بالحياة، فهي التي تخرج أطفال الحي إلى نورها، لكنها حين يجد الجد وتشتعل الأرض "تنقلب أدواتها البسيطة أدوات جراحة، فتخيط هذا وتجبر ذاك وتستخرج رصاصة وتحقن إبرة.." حول تلك الشخوص الرئيسة القليلة تدير سحر أحداث روايتها، وهي قليلة كذلك، لكن السياق الذي يشمل الشخوص ويحرك الأحداث هو تفجر الانتفاضة، والحياة اليومية في ظلها، إن المشهد الأخير الذي تنتهي إليه ثنائية" الصبر/ عباد الشمس" أصبح حياة كل يوم في "باب

الساحة" منذ تفجرت الانتفاضة لم يعد شيء أو شخص على حالة، وعرف كل دوره الذي يجب أن يؤديه: الشباب لهم الدور الأول، وللفتيات دور، وللنساء دور، وللأطفال دور: وكل يؤدي دوره دون تلكؤ، ومن جماع هذا كله تتطور أساليب المواجهة وتتصاعد، لكن للانتصارات الصغيرة ثمنها الذي يجب أن يدفع كاملاً غير منقوص: شهداء وجرحى ومسجونون ومهانون وبيوت مهدمة ومحال مقفلة وملاحقات ومطاردات، وشباب تركوا أعمالهم أو تخلوا عن طموحاتهم لينغمسوا في تلك الحركة التي شملت كل جسد فلسطين ودامت سنوات.

والمرأة في قلب باب الساحة، المرأة في قلب أعمال سحر خليفة، ولكن أية امرأة هي التي تطالعنا بها الآن؟ الشخصيات النسائية في الرواية: نزهة وزكية وسمر، هي التي تحظى بالقدر الأكبر من الاهتمام والتفصيل. كلهن واقعات تحت قهر الرجل، بشكل أو آخر، بدرجة أو أخرى، نكتفي بما حدث مع سمر فهو دليل ناصع: جاء منع التجول وهي في بيت نزهة، ولم تستطع العودة لبيتها إلا بعد أيام، وهي تعرف ما يترصدها من عقاب على أيدي إخوتها القساة الساخرين

بالمرأة ودورها، وتفكر: "الواقع يتغير والانتفاضة نفضت عنا الغبار وهزت الأرض بلا إنذار "لا للمظاهرات". وفوجئ الأخوة بالمظاهرات تأتي للنسوة في قعر الدار.. "لا للخروج والبهدلة" وجاءت البهدلة إليهن في غرف النوم، واشتبكت النسوة بالأيدي، وصِحن وتبادلن الشتائم والتحمن بالجند وهن في ملابس النوم والشعر المنبوش، وبعد بلادنا ما لنا دين. أيام ذهبية كالميلاد.. يولد المرء في الثورة مئة مرة ويموت ألوفًا لا تحصى".. لكن هذا الوعي الناضج والحس المتوهج لا يحولان دون إحساسها بالمهانة حين تتساقط ضربت الأخ الأكبر على كل مكان من جسدها حتى تركها حطاما.." وانطلق الآذان فجأة فأحسست بالموت، فلا الاحتلال ولا الجيش ولا كل عفاريت الأرض أقدر على سحقها أكثر مما سحقت.." إنما في هذا المشهد تبلغ هجائية سحر خليفة للرجل قمتها، حتى الصيغة الجديدة "للرجل الملثم" لا تنجو منها، نعم، هي هجائية للرجل: الحاضر والغائب، المناضل والمتخلي، الشاب والشيخ، الأب والأخ والزوج، وفي هذه الهجائية يشغل "السياسي" أو "المناضل" مكانه الذي يليق به، وثمة حكاية مترددة عن المناضل الذي يتخلى عن رفيقته في

النضال، ويتزوج من سواها، ويقطع ما بينه وبينها، أو يبقيها عشيقة في أفضل الأحوال!

ها أنت ترى تشغل سحر مقعدا بين المقعدين، وقد أعادت صياغة السؤال: تحرير المرأة تحرير فلسطين، ليصبح: قهر الاحتلال أم قهر الرجال؟ (لمن شاء مزيدا من التفصيلات عن الأعمال سالفة الذكر، راجع، من فضلك: "قراءة في أعمال الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة" في "أوراق أخرى من الرماد والجمر"، القاهرة، ١٩٩٠، وكذلك: "نساء نابلس في ظل الانتفاضة" في "من أوراق الرفض والقبول"، القاهرة ١٩٩٢.

* * * *

وما تزال السيدة سحر تتابع مشروعها الروائي، فاتحة لقارئها نافذة يطل منها على الواقع الفلسطيني في ظل قيام "السلطة الوطنية" بعد أوسلو. وفي هذا السياق قدمت "الميراث" في ١٩٩٧، ثم "صورة وأيقونة وعهد قديم" في ٢٠٠٢، وهما موضوع هذا الحديث.

ومن الواضح أن الروائية لا تعني هذا "الميراث" الذي استدعيت "زينب" أو "زينة" من حيث تقيم وتعمل في واشنطن

إلى "وادي الريحان" في الضفة، قريبا من نابلس، لتثبت حقها فيه قدر ما تعني "الميراث" الفلسطيني الذي تراكم عبر سنوات طويلة من الحياة والنضال. "زينة" نموذج فتاة من أب فلسطيني نزح إلى أمريكا وعمل بائعا يحمل الأشياء على ظهره ويدور بها بين البيوت، واستطاع – "بفهلوة شرق أوسطية" كما تقول – أن ينجح في امتلاك بقالة في بروكلين، وحين تزوج من الأمريكية حصل على "البطاقة الخضراء" وحصل على زينة، ثم كان الطلاق، وحين حبلت زينة وهي في الخامسة عشرة هربت من أبيها ولجأت إلى جدتها لأمها، وعاشت معها كل تفاصيل الحياة الأمريكية، وهي الآن في الثلاثينيات، أستاذة جامعية وعالمة ناجحة في مجال عملها "الأنثروبولوجي" لكنها تحس إحساسا راسخًا بأنها كائن هجين، ليست عربية وليست أمريكية، ليست مسلمة وليست مسيحية، لذا رحبت بالرسالة التي جاءتها من عم لها يقول لها ما معناه "عجلّي قبل أن ينقطع الخيط ويسقط حقك في الميراث" يعني ميراث الأب الذي لم تره زينة مرة أخرى إلا وهو في النزع الأخير.

أعطت الروائية لزينة رخصة شاملة، فنحن نرى الأحداث والأشخاص من وجهة نظرها وحسب روايتها، لكن هذه الرخصة الشاملة تتيح لها أن تمارس امتياز المؤلف العليم بكل شيء، فترى الأحداث التي لم تكن شاهده عليها، وتكشف عن السرائر والخواطر والأفكار والمشاعر، وكان طبيعيا أن تقيم في بيت عمها في وادي الريحان، وأن تعرف أبناءه: مازن، الذي يبدو الشخصية الرئيسة في الرواية، إنه الثائر المهزوم.. "كان بلبنان، وانفجر فيه لغم صغير طير قدمه، تعالج في موسكو وأمريكا، وعاد بوساطة إلى الضفة"، "كمال" مهندس يقيم ويعمل في ألمانيا حيث درس وتزوج، سيأتي إلى الضفة بعد قيام السلطة الوطنية لينفذ مشروعا فكر فيه وأعد له الدراسات اللازمة، بعدهما يأتي "سعيد": الوحيد بين الأبناء الذي لم يتم تعليمه، يملك مصنعا للتوفي في نابلس وخمسة أولاد، ثم "نهلة" والتي قضت عمرها معلمة في الكويت "ثم طردت مثل كل الناس بسبب الحرب.."، في الخمسين لم تتزوج إلى جانب هؤلاء ثمة "فتنة" امرأة الأب التي مات عنها وأمها "أميرة" وقريبهما "عبد الهادي بك"، وهم جميعا ينتمون لعائلة مقدسية عريقة (كانت معها مفاتيح الأقصى)

ويقيمون في القدس. ومن الجيران والأصدقاء سنتعرف على "فيوليت" التي تملك محل كوافير، وأمها الممرضة المتقاعدة، وانتشارا هذا "السمسار" الأمي الثري من أقارب زوجة العم، سيقدر له أن يلعب دورا مهما في أحداث الرواية: سوف تتعلق به نهلة: هو الرجل الوحيد المتاح وشمعة أنوثتها مهددة بالانطفاء، وتهرب لتتزوجه فتقوم قيامه أبنائه للعشرة وتتعقد الأحداث حين يخطفون نهلة، فنرى وجها آخر – وجها سفليا لو صح التعبير – للمدينة التي قدمت سحر كل وجوهها.

من بين الخطوط الكثيرة التي يمكن متابعتها في "الميراث (خل جانبا الميراث الذي استدعيت من أجله زينة، فقد عمدت امرأة أبيها إلى عملية تلقيح صناعي في مستشفى "هداسا" كي تنجب ابنًا..!) سوف نختار خط التغيير الذي حدث في الواقع بعد قيام السلطة الفلسطينية: حين جاء كما من ألمانيا كان لديه مشروع لتدوير الزبالة وتنقية مساه الصرف، في محطات مثل تلك التي عرفها في فرانكفورت. وسوف تكون خطوات هذا المشروع، وقد شاركه فيه السمسار نافذة فسيحة نرى منها الواقع، أما مازن فلديه مشروع آخر يحدث به زينة: "بيت ضخم أو قصر قديم

مهجور، نعيد إليه سمات الحياة نجعل من القصر دار ثقافـة، منتدى للفكر. ومجمع فنون"، وسوف نرى ما ينتهـي إليـه المشروعان.

قال السمسار لنفسه قبل أن يقرر مشاركة كمال، بعد أن رفض أبوه بيع جزء من أرض البيارة لمشاركته: "هذا أوان تصنيع، الكل يتغنى بالصناعة والتصنيع، الضفة ستكون هونج كونج العرب، وغزة تايوان الشرق، فإذا اجتمع برجل العلم قلنا للصناعة في الجيب"، لكن الذي حدث كان شيئًا آخر: أمهر السمسار عروسه الجديدة أسهمه في الشركة وحين قام أولاده بخطفها وإرغامها على التنازل آلت الشركة إلى سعيد، صاحب مصنع "التوفي"، "سقط العائلة" كما يسميه أبوه.." وهكذا انقلب المشروع وعادت الرائحة لتملأ الجو وتملأ خياشيم المارة وسكان الدور والقرى المجاورة وحقول القمح، وامتلأت المنطقة بالجرذان والضفادع وذباب أزرق وثعابين، وشاع جو من التعاسة والاشمئزاز.."، وأوفدت الروائية مندوبتها زينة كي ترى ما آل إليه المشروع: "ما هذا القبح؟ ما هذا القرف؟ ما هذا المشهد والكارثة؟ (...) هبت الريح من الغرب فحملت إلينا رذاذ النضح والبكتريا من

مراوح ضخمة خرافية تدور فوق أديم البرك، أما البرك فحاشَى لله! أية مصيبة.. أية جريمة! "وترتب على هذا الفشل أن قرر كمال العودة لألمانيا والبقاء هناك، أما مازن فقد رأى فيه صورة لما آل إليه الوضع كله، ها هو يتفلسف: "قامت الثورة ولحقها الناس، دخلها المثقف والأزعر، دخلها المفلح والفاشل، وقادت الناس إلى هذا، وقبل ذلك قادتهم هناك وعصرتهم، أخذت عصارة نُسغ الحياة، خلقت جيلاً غير مؤهل، غير كادح، ينام إلى الظهر ويسهر إلى الصبح، يتواصل عبر الطيارات والمطارات، يعيش بحلم فقد بريقه، فقد الأسطورة والأحلام وعاد إلى ما ثار عليه وبات قبيلة، بل قبائل، وشيخ القبيلة هو المرجع، وحين غربلنا القبيلة خرجنا بهذا: رأس واحد والكل قطيع وقطيع رؤوس ورؤوس قطيع"!

أما ما انتهى إليه مشروع دار الثقافة فكان أقدح وأفضح وأكثر دلالة وكشفًا. كان أشبه بعدسة جمعت كل الأشعة المتناثرة في الواقع وركزتها في بؤرة واحدة: عن غشم وجهل بالواقع طبع مازن آلاف الدعوات والبرامج، فتجمع الناس من كل صوب حتى ضاق بهم وادي الريحان، والقلعة

القديمة – التي كأنما اكتشفوا وجودها فجأة – جسدت لهم وهم أن لديهم "أثارا" و "مواقع سياحية" تستحق أن يأتي إليها الناس من كل مكان، فتزدهر أمورهم وتنتعش، وما دام الناس قد تجمعوا فلابد أن تقام نقاط التفتيش العربية والعبرية (بتعبير الرواية: "انتشرت نقاط التفتيش من الجانبين، جانب العرب وجانب اليهود، أي جانب السلطة وسلطتها!")، وحين بدأ الاحتفال وسط الصخب والفوضى والضجيج لم ينتبه أحد إلى أن القلعة ووادي الريحان قد عزلا تماما عن العالم بقوات أمن إضافية ثم.." لا أحد يعرف بالتحديد سبب انفجار ذلك الحفل واندفاع الناس إلى الخارج والاشتباك مع الشرطة وقوات الأمن في أعنف مواجهة حدثت بين الناس والحجارة"، ماذا بوسع مازن أن يفعل بحشد الصحفيين والقناصل والمحافظ نفسه؟ ماذا يفعل والسيدة فتنة لم تجد وقتًا لولادة طفلها.. أين هداسا والتلقيح الصناعي – إلا في كواليس الاحتفال ذاته؟ إليك ما انتهى إليه الموقف، وانتهت به الرواية كلها: ثمة طريق التفافية وراء القلعة لكنها تمر بمستوطنه "كريات راحيل"، والطريق الآخر تقف فيه السيارة رتلاً طويلاً أمام نقطة التفتيش الإسرائيلية، مازن: الثوري الذي

كان اسمه مازن جيفارا اختار في البداية الطريق الأول، وحين أنكره أبوه وأخوه وتردد المحافظ، لم يعد سوى الآخر، وراح يقطع الساعات الطويلة بالحديث إلى المحافظ (لنا إليه عودة)، وفي الجزء الخلفي من سيارة الإسعاف فتنة وأمها وبينهما الطفل الوليد، ماتت فتنة بعد أن نزفت دمها كله، ثم هجم جنديان على مازن وسيارة الإسعاف وهما يصوبان السلاح ويصيحان: "وقف.. وقف"، وضربه أحدهما بخشبة الرشاش على رأسه فسقط، أفاق الطفل وأطلق صرخة، نظرت الجدة إلى الجنود وإلى ابنتها، وصاحا ثانية وصاح الطفل، وقال أحدهم وهو يصوب بوز الرشاش: "يقول وقف"، فقالت بهدوء: "حاضر.. حاضر"، ومدت يديها لهم بالطفل وهو يصرخ وقالت بهدوء ورأس مرفوع، بالإنجليزي Thank you very much, this is your share (شكرا جزيلاً.. هذا نصيبكم)".

هكذا إذن: استرد الإسرائيليون بضاعتهم، ولم يقدر "لابن هداسا" أن يكون حفيدا لعائلة "الشايب" المقدسية العريقة. واستنتج من هذه النهاية ما تشاء!

إن اختيار الروائية لشخصيتها كان دقيقًا، هادفًا لرسم صورة الحياة على أرض السلطة الفلسطينية بوجه عام، ونابلس وما حولها بوجه خاص. لدينا عائلتان يمكن أن تعدا "نموذجيتين"، ولكل منهما نصيب من "الميراث"، لننظر إليهما عن قرب: عائلة العم "أبو جابر": أولاده جميعا كانوا بالخارج عدا واحدا هو أكثرهم غباء وتخلفًا. أولهم مازن: الثوري المهزوم. يقول عن نفسه وحياته في لحظة سكر وبوح: "عمري ضاع على حكي فاضي، وما بقي في غير حلاوة الروح.. (..) طبعا جيفارا سيد الكون لأنه الفدائي المتزنر بحزام الموت، وأنا اللي حاطط روحي بكف والوطن بكف. وهلقيت لا باقي روح ولا كف ولا حتى وطن، راحت الشعلة من إيدي وصرت الضايع في سوق مسروق كله عتمة، من موريتانيا لحد إيران، ومن القاهرة حتى الظهران.. كله عتمة "وتصفه صاحبته فيوليت فتحسن وصفه وتبلغ أعماقه: "هو من لعن الشعب وهو سكران وهو صاح، هو محبط، هو من تكبر على أهله وعلى المزرعة والوظيفة، وبقي يتجمع هنا وهناك. هو من تكبر عليها وعلى كل امرأة مر بها (..) هي حلاقة وهو ثوري، هي تحكي لغة بسيطة وهو يحكي لغة

كبرى "لغة التحرير والقضية" ويراه أبوه.. "تعبان متعب الناس من همومه، داير من دار لدار ومن بنت لبنت وبين الأصحاب والقهاوي.. لما كان يحكي سياسة قلنا: آمين. طيب وبعدين؟ بعد السياسة ووجع الراس ايش ناوي يعمل بحياته؟ لا عنده شغل ولا وظيفة ولا مرةْ ولا ولاد ولا سيارة. ايش آخرتها؟ (..) شبعنا أمرا وسياسة، وشبعنا ناصر وجيفارا. يا ولدي قوم، يا ولدي فيق، ايش بدك تصير، ايش بدك تعمل بباقي عمرك؟.. (..) الأشياء واضحة وما بدهاش واحد عيونه مفتوحة، لكن مازن ليش ما بيشوفهاش؟.. "هكذا يرى نفسه وتراه صاحبته وأبوه، أما نحن فنراه مناضلاً سابقًا، يتعالى على العمل والزوجة والأبناء وهموم الناس، يهرب من الممكن إلى المطلق، مهزوم يلوك الهزيمة، ولا يفعل شيئًا سوى "طق حنَك" فارغ!

كمال كان، منذ طفولته، مجتهدا مقبلاً على العلم والدراسة، كانت دائما "غير" كما تصفه أخته، في ألمانيا تفوق في عمله وعمله، ثم أعاده الحنين إلى وطنه، شيء في أعماقه كان يناديه كي يعود، أعطاه الغرب كل شيء كواحد منهم، لكنه لم يحس أبدا أنه منهم، كتب إلى أبيه" يابا دنياهم

ما بترحم.."، وهو يريد استعادة إحساسه.. "يريد أن يحيا بين أناس لا يولدون في مختبرات، يريد أن يأكل فاكهة من غير لقاح أو تطعيم، يريد أن يجلس بين الناس على الأرصفة أو في المقهى ويأكل كنافة أو تمرية، يريد أن ينسى أنه عاش في الغربة مثل الحصان.."، غير أن تجربته بعد أن عاد كانت مريرة: رأى قبح الواقع وفساده وتعقد خطوطه، أخفق مشروعه العملي كما رأينا، واكتمل إخفاقه حين سعى لتخليص نهلة بعد اختطافها، ولقي الضرب من أبناء شريكه القديم، وكانت أية غربته وانفصاله التام عن الواقع اقتراحه بحل مشكلة نهلة عن طريق سفرها إلى ألمانيا!

ثمة ابنان آخران يعيشان في الإمارات، أحدهما مهندس والثاني محام، لا نراهما ولا يرد ذكرهما إلا على نحو عرضي، لكننا نرى سعيد أو "سقط العائلة" بغبائه وسوقيته وأبنائه الخمسة، يعيش في نابلس، في منطقة اسمها "المخصية"، عاشت معه نهلة يومين، مرغمة، أثناء حصار المدينة بعد عملية فدائية جريئة: "أغلقت المدينة وحوصرت وفرض نظام منع التجول وبدأت حملات التفتيش المسعورة عن الفاعل، لكن الفاعل اختفى فجأة كما جاء فجأة، انشقت

الأرض وابتلعته كما أنبتته، فلم تجد السلطة مخرجا إلا باتباع الأسلوب نفسه الذي ما عاد يخيف أو يضايق أحدا، فالنـاس اعتادوا التفتيش ومنع التجول والإضراب وإغلاق الشـوارع والدكاكين وتعفن الخضر والفواكه وامتلأ المدينة بالقاذورات وانفتاح المجاري والبلاعات وتهـرؤ الأرصـفة والأسـفلت وانكشاف عظام المباني وانكشاف عظام البشر.." داخل هـذا الحصار حصار ثان في بيت سعيد، سعيد هـذا هـو الـذي سيحاول قتل نهلة حين يعرف نبأ زواجها، رأت زينة المشهد فأعادها إلى ماضيها الخاص، حين اقتحم أبوها بيت جـدتها في واشنطن ليقتلها بعد حمله وهروبها قبل أكثر من عشرين سنة، وتعلق زينة: "لو أن أحدا أنبـأني أنـي سـأعود إلـى الماضي عبر نفق الزمان لما صدقت، إذ بات الماضي هـو الحاضر، ولا فرق كبير إلا بالصوت والصورة..". (ألـيس هذا بعض الميراث؟)، سعيد هـذا نفسـه يسـعى لإطـلاق سراحها، وسيكون الأقدر على التفاهم مع أبناء السمسار، فهو يعيش واقعهم نفسه يتكلم لغتهم نفسها، وسوف يدفع الأمـور بحيث يحل شريكًا محل أخيه.

بقيت نهلة: امرأة سحر خليفة النموذجية، التمرين المشهور الذي تقدمه كدليل على صحة قضيتها، وطبيعي أن تحظى بالنصيب الأوفى من تحليل أفكارها ومشاعرها ورؤاها للحياة والناس: كانت فتاة جميلة نضرة حين خرجت تعمل معلمة في الكويت، وظلت هناك، تعمل وتدفع للجميع، وها هي اليوم عانس وحيدة في الخمسين. إنها تنفض همومها.

أما زينة، تتحدث عن مازن وعن الآخرين: "قاعد بلا شغلة ولا عملة، داير عامل لي جيفارا وقيس وليلى.. هذا اللي صرفت عليه من شقا عمري وعرق الكويت عشان ألقاه؟ هذا. وهدول كلهم، كلهم عصروني مثل الليمونة وراحوا لحالهم.. داروا الدنيا وداروا ظهرهم.. صاروا مهندسين ما شاء الله وأنا في الكويت زى البقرة أحلب وأعلم وأربي.. !.. سنة ورا سنة لما صاروا العمر، والعمر مر وسنين ضاعت وصحيت لقيتني ختياره بلا جوز ولا بيت ولا مين يناديني.. يا ماما.. هاي آخرتها.. هاي آخرة نهلة بنت عمك: بقرة منسية في الماخور بعد ما نشفوا حليباتها..".

ألا يبدو معقولاً وطبيعيا وإنسانيا كذلك أن تتعلق بالقشة الأخيرة التي لاحت في أفق حياتها؟ ولا تحسبها غافلة عن حقيقة من اختارت. هل اختارت؟ أدمنت نهلة الجلوس أمام مرآتها، تخلع وتلبس، تتجمل وتتطرى، في جلوسها هذا تتحدث إلى نفسها حديثًا طويلاً بعاميتها المعبرة، من هذه المونولوجات تتكشف أعماق عانس في الخمسين" وبدأت تكبر، بدأت تشيخ، الدورة تغيب وبتقطع.. ذهبت للعلاج عند الدكتور فقال الدكتور: "هذا طبيعي، هذا أوانها".. بكره تقطع، نهلة الحلوة الحركة النغشة تقطعها؟ لم تبدأ بعد لتقطعها! لم يبدأ الخصب لتقطعها، ولم تجربه ولا مرة، مرة في العمر، مرة واحدة.." بهذا التوق الجارف، إذن، اندفعت نحو الرجل وهي تعرف ماضيه وحاضره تعرف أنه أمي جاهل متخاف، بدأ حياته يرعى الغنم ثم: "صار يتاجر بكل شيء حتى اختمر "أي حوش خميرة للمشروع وكان للمشروع شراء الأرض بسعر البلاش من الفلاحين، وبيعها للمدن بسعر الذهب هكذا صار غنيا"، ولكن ماذا بوسع نهلة أن تفعل، والحب، كما تقول، يأكل العقل، ويجعل من المرأة الحرة عبدة ذليلة لعواطفها، ويجعل من الرجل المحروم الذي ما ذاق غير ابنة

عمه عديمة الطعم رجلاً حمشًا على استعداد للاستشهاد في سبيل الحب والمحبوبة.

هذا ما تقوله نهلة لنفسها، وأرجو ألا تصدقها فيما تقوله عن السمسار الذي هربت لتتزوجه، إذ ما إن لاحت نذر الخطر وخطفها أبناؤه ليرغموها على التنازل عن كل ما قيل أن أباهم منحه لها، حتى لاذ بالفرار "قطع تصريحا وهرب من فوره إلى عمان، فعلى الأقل هناك شرطه وجيش وأمن وحكومة، أما هنا فالقتيل يدفن بلا جنازة.."، وفي عملية البحث عن نهلة والوصول لمختطفيها تكشف الروائية عن وجه من وجوه نابلس لم تعرضه من قبل: "نابلس القديمة" "كالاندر جروند" عالم تتشابك أبنيته مع أقبيته ودهاليزه وأزقته في ظلام الليل في وضح النهار.. (...) في الانتفاضة هرب السكان من الاشتباكات بين الجيش والشبيبة والاقتحامات المتتالية ليلاً ونهارا.. (..) في دار ما، في قبو ما، كانت نهلة محوطة بالظلمة والأشباح.. "وللوصول إليها كان على أخويها – يقودها دليل – أن يهبطا في العبارة إلى مجاري المدينة، وأن يصعدا إلى المكان الذي احتجزت فيه، إن كل المشاهد التالية التي تدور فيها المفاوضات بين

الطرفين – ويقول عنها كمال إنها "حوار الطرشان" – ستكشف عن مواقف مختلفة أفرزها هذا الواقع نفسه، ثم تكشف غربة كمال وانفصاله عن واقع حياة الناس: شرطه الأول أن تطلق نهلة، والحل الذي يراه لمشكلتها كلها أن تسبقه إلى ألمانيا!

لنلق نظرة إلى العائلة الأخرى: كانت "فتنة" امرأة الأب في سن نهلة أو أصغر قليلاً، شقراء بيضاء"، مزوقة جدا، تصطبغ بشكل غريب.."، صارحت زينة بأنها كانت تتمنى أن تنجب من أبيها.." لولا النصيب كنت عوضته وجبت لكم ولد.. (...) الولد بيحجب الميراث، من غير ولد عمك بيورث.."، وما أن لفظ الأب أنفاسه حتى سارعت إلى مستشفى هداسا وأتمت عملية التلقيح الصناعي، تقول لأمها وهي تحاول إقناعها بنظافة ما فعلت: "ما عملت شيء يزعل الله، كلها عملية عملها الدكتور في المستشفى وهو لابس كفوف وكمامة ومعاه ممرضة.."، غير أن أمها ترفض ما فعلت، "فالست أميرة" شيء مختلف: هي سليلة عائلة "الشايب" المقدسية العريقة، هي التي أحبت عبد الناصر وآمنت، وبمصر "كانت تحس بأن حب القدس هو حب مصر، وحب

مصر هو حب القدس، وخان الخليلي وباب العمود هما في الواقع من الظهر نفسه، وأن الجنين في أحشائها ليس سليل آل الشايب ولا سليل القدس فقط، بل هو سليل عبد الناصر، وحين ولدته قالوا لها: "ماذا نسميه؟"، قالت يوجد وهي تستمع لأم كلثوم "طبعا ناصر"، وكان ابنها عبد الناصر، أما فتنة، فماذا تسميه؟ تسميه هداسا؟ تسميه كهانا؟ تسميه شلومو؟"، وقد رأيناها كيف أعادت طفل هداسا إلى آبائه بعد موت ابنتها.

ابن عمها، وكبيرا عائلة الشايب، نموذج فذ في الواقع الفلسطيني، تقول عنه فتنة إنه علامة ومؤرخ وسياسي وعارف بالأنساب والأصول، لكن زينة تحكم عليه – من النظرة الأولى – بأنه "قميء قبيح"، كانوا ينادونه بالباشا والبيك، لأنه عمل في بلاطات عدة عواصم، عربية طبعا، قنصلاً أو مستشارا، ثم إنه من مدينة عريقة وعائلة عريقة ودار ورثها عن الأجداد تشهد بالعز القديم، أما زينة فقد رأت فيه، بعد قليل، "خروفًا محشوا بصنوف الدهن، من غير عضل"، وقد نفرت من حديثه عن الماضي: أيام المرحوم الحاج أمين (الحسيني) كانت الدنيا دنيا.. كان القائد يرفع

الرأس بأصله وفصله وطريقة لبسه، فاللبس مهم جدا..، أما اليوم" فمن هم قادتنا سوى الزعران؟"، وتستطيع أن تتوقع بطبيعة الحال، ماذا يمكن أن يكون رأى مازن فيه، وهو ليس سوى واحد ممن كانوا يطمحون لأن يكونوا بين الزعران!

لكن فيوليت هي التي تعريه وتفضحه وتكشف ستره: مندفعا بأوهامه ورؤيته الفاسدة للحياة والناس، قرر أن تكون فيوليت عشيقته، وقرر أن يكون هذا الأمر سرا.. "فماذا يقال لو انتشرت قصته مع فيوليت بين الناس؟ يقال الشايب مع حلاقة؟ يقال الشايب سليل العز ووريث مفتاح القدس مع نصرانية؟ يقال أصغر من بنته؟"، والمهم أنه قرر هذا كله دون أن يعرف رأي فيوليت في هذا كله! هذا موقف نموذجي تستعد له الروائية جيدا، والحوار المتبادل بينهما – في غيبة الأم التي تجهز العشاء بعد أن فرض البيك زيارته عليهما – أشبه بمبارزة حامية بين طاووس منتوف الريش، من ناحية، وفتاة ذكية حساسة، ذات جمال وكبرياء، من الناحية الأخرى، أطاحت به وبسيفه المفلول في نهايتها: "كان صوتها أعلى مما يجب، قد يصل للناس، فبدأ يخاف: يعني انت بدك شرموطة، شرموطة نظيفة وظريفة وكمان ببلاش! (...)

وقف دون أي تعليق، نهض بتلكؤ ودون ضجيج (...) هزت رأسها بهزء ومرارة وأوصلته نحو الباب، وحين هرج وهو يمشي نحو الدرجات رأته قصيرا وصغيرا، رأته أقصر مما هو، وهي طويلة..". هكذا: حققت انتقامها – هي وبقية النساء – من البك وبقية الرجال كذلك!

غير أنها – فيوليت – تلعب دورا آخر في هجائية لون خاص من الرجال، هم الثوريون، أو بالأحرى: المشتغلون بالثورة. إن فيوليت، الجميلة الذكية، التي تعزف على الجيتار وتغني للحب تسترجع علاقتها بالرجال، وتقف عند هؤلاء فتطيل الوقوف، ربما كان رجال "وادي الريحان" لهم العذر في أن تكون المرأة عندهم مجرد جنس لا أكثر "هم عمال وفلاحون سرقتهم مصانع إسرائيل من مزارع مقفرة مهجورة ما كانت لهم..". ولكن: أي عذر للسياسيين والقادة؟ إنها تتذكر بمرارة، زميلاتها في "ثانوية صلاح الدين" في القدس، وترسم صورة واقعية ساخرة لكيفية استدراجهن من جانب "سياسيين كانوا هم القادة، وكانت أصداء مقالاتهم وتلك الأشعار تثير الضجيج في كل مكان". "وصبايا السبعينيات مبهورات بهم، ينظرن إليهم من هلال الهدير وتهليل الناس،

وتبدأ عملية الاستدراج: يبتسم لها واحدهم ويقول: "تمام.. أنت المرأة، وأنت الرفيقة، وأنت الصديقة، أنت الأمل والتغيير، أسمعت بروزا لوكسمبورج؟ فتقول: لا، أسمعت بمايا تيرشكوفا. فتقول: لا، أسمعت بمايا جولدمان؟، فتقول: لا، أسمعت وسمعت وسمعت؟ وتصمت خجلاً ويبدأ العرق يتصبب فيقول لها بعطف آسر: يا مسكينة، ولسه عايشة؟ تعالى معي، تعالى أعلمك فنون الحياة، ويأخذ بيدها، ويدخل بها في قاعة وأخرى وأخرى، ثم دكانًا وتكية، وآخر يدخل وآخر يدخل، وهي الأخرى مجرد أخرى، ثم السقوط. تسع فتيات مررن بهذا، وسقطن سقوط البغايا. الفرق الواضح أن البغي تقبض ثمنًا، أما الفتيات فرحن ببلاش وقبضن الثورة والتحرير.."، "وحين تصل فيوليت إلى الاقتناع التام بأن الرجال حالة ميؤوس منها في هذه البلاد، تقرر الهجرة إلى أمريكا.

وقد لا يكتمل النظر إلى الشخصيات الرئيسة في العمل دون إشارة سريعة إلى "المحافظ"، رجل السلطة الوطنية، الذي حوصر أمام نقطة التفتيش الإسرائيلية، فراح يقطع الوقت بالثرثرة مع مازن، يقول له ولنفسه ولنا ما يكشف عن

تكوينه العقلي والنفسي وماضيه النضالي، لا شيء لديه سوى ما بقي من تلك الكتب القليلة التي قرأها في الخمسينيات، ولديه اقتناع راسخ بأن أمريكا سوف تتغير من الداخل، سيغيرها السود، مثلما نقلت البسكليتات والزي الموحد الصين والصينيين من حال لحال، لا عجب إن أحس بغربة شديدة بين الناس رغم أنه ابن هذا القضاء ذاته، غير أن سنوات الغربة والمنفى في الظهران، ولبنان ثم تونس أبعدته منهم "وهم لهذا لا يشعرون بأنه منهم" أو بالأحرى لا يعرفون إن كان منهم أو "منهم"، أي نحن وهم، وهذا يعني لغة أخرى، فعل آخر، شعب آخر ومنفى آخر، منفى جديد لم يجربه أو يسمع عنه: أنت في بلدك ولست ببلدك..".

تلك صورة الحياة كما تقدمها سحر خليفة، وهذا هو "الميراث" الذي بقي لجيل الحاضر في فلسطين "في المطار كان عم زينة يودعها. للمرة الأولى منذ جاءت سالت دموعها وهي تؤكد لعمها أنها راجعة، راجعة، والله راجعة"، فهل ترجع حقًا؟

* * * *

إذا كنا التقينا في "الميراث" بعائلتين فإننا نلتقي في "صورة وأيقونة وعهد قديم" برجل وحيد، أو بالأحرى رجل يحاول العثور على ما يتصور أنه عائلته: امرأة عرفها ثم هجرها قبل أكثر من ثلاثين عاما، وشابا يظن أنه ابنه منها، وقد لا نكون بحاجة لاستباق القول إنه عاد من رحلة بحث خالي اليدين (ما أصدق ما يقول المتصوفة: عن كنت تريدني حقًا، فلم هجرتني؟)، لكن الرواية هي – على نحو آخر – رواية القدس: القدس التي كانت والتي أصبحت.

هو إبراهيم وهي مريم، بكل ما يثيره الاسمان من أصداء ذات طابع ديني مقدس، لا عجب، فنحن في أرض الأنبياء، "وإن لم نعد في عصرهم، تحابا في أول الشباب، كان هو معلما في قرية إلى جوار القدس التي تقيم فيها عائلته، أما هي فكانت عائدة لتوها من البرازيل، حيث هاجر أبوها وحيث يقيم ويعمل أخوتها السبعة.." ناس يقولون رجعت لتتزوج من قريب في القرية، وناس يقولون رجعت لتترهبن وتدخل الدير، وناس يقولون رجعت البلد لتنضب لأن البنت فلتانة هناك.. "أما هي فقد اعترفت له – بعد أن أسقط الحب والشباب كل الأقنعة – إنها أحبت راهبا جميلاً هناك، وحين

عرفت الحكاية قال الأخوة إن البلاد أحسن وأستر، هناك تتزوج وتنسى "هكذا جاءت القرية مع أمها شبه العمياء، يقول لنفسه محددا الفوارق بينهما: هي مسيحية وأنا مسلم، هي غنية وأنا فقير، هي تعرف الدنيا والقارات وأنا لم أصل حتى بيروت، هي من طينة وأنا من طينة أخرى. رغم ذلك ربط الشباب وتأجج العاطفة بينهما، وفي القدس عاشا أجمل ساعات عمريهما، في زيارتهما الأولى ما أن دخلا من باب العمود إلا وصارت أخرى.. "صارت مري، سائحة مجنونة مذهولة تشهق وتصيح وتناديني:إبراهيم.. إبراهيم.. شوف، ما أحلاه..، انتقت ثوبا فلاحيا مطرزا، وضاعت منه في كنيسة القيامة ثم وجدها، وبعد القداس: "خرجنا بصمت وهي لصقي كأنها جزء مني: ومن هناك صعدنا الإدراج إلى الحارات والأزقة ودخلنا ديرا للأرمن، وفي إحدى الزوايا تعانقنا حتى ارتطمت فجوات العظم.."؛ في تلك الليلة باحت له حدثته عن غربتها: غريبة في أرض الوطن، وغريبة في تلك الأرض البعيدة، وحيدة بين الأخوة، وحيدة بين الأغراب، لا تجد نفسها إلا في القدس، في دير مظلم تختبئ فيه، تحب الرقص وتحب الله وتحب أن تلبس كل جميل وأن ترى

صورتها في المرأة، في زيارتهما الثانية قضيا الليلة معا في "هوستيل" قادته إليه.. "دخلنا الهوستيل وجه الصبح، وكان الأذان في الأقصى يعلن القيام وصلاة الفجر، وقفنا في الساحة العلوية ورأينا القدس تغرق في الندى وضباب الفجر والياسمين يصل إلينا.. ينضح شذاه وأنسامه فيعطر الجو ويطير بنا فوق القباب والجرسيات. ومع الظلمة اكتشفت النور وظلال الجنة في امرأة جبلت من نار، تلك المرأة باتت ملكي.."، وفي القرية واصلا لقاءاتهما مستفيدين من ضعف إبصار الأم، لكن الحمل فاجأهما، ولم تجد الوسائل الشائعة في التخلص منه، وبدأ هو يتهرب منها، وتزامن هذا التأزم في علاقتهما مع التأزم في الوضع العام: عبد الناصر أطلق بيانات عن شرم الشيخ فاشتعل الجو، وراحت إذاعات العالم، و "صوت العرب" ترغي وتزيد، وامتلأت القدس بأقواس النصر وصور عبد الناصر" واجتاح الهياج كل شارع، وركب الشباب السيارات والشاحنات وهم يلوحون بقمصانهم ويرددون: "يا فلسطين.. جينالك"، وغنى كبار المطربين أغنيات النصر والحرية ووحدة العرب المنبثقة من قلب لقدس.."، وقبل الحرب مباشرة وصل اثنان من الأخوة

وحاولا قتل إبراهيم، وسط هذا الهياج كله "ضاعت مريم وضاعت ذكراها وضعت أنا وضاعت القدس..".

الآن.. ماذا يريد هذا الرجل الستيني الذي عاد، كيف ولماذا عاد؟، واضح – مما يرويه عن نفسه: هو الرواية في أقسام الرواية الثلاثة – أنه أتم دراسته في تلك الجامعة الإنجليزية التي كان يراسلها، ثم تنقل بين الشركات والعواصم، تزوج وطلق، أمريكية ونمساوية وعربية، وفي السعودية التقى بأخته وزوجها، وعمل في مشروع الحجارة الذي بدأه أبوه، وكان يرفض مشاركته فيه (استخراج حجارة الضفة ونقلها لبناء العمارات والقصور في السعودية والخليج، ويقول: "انتعشت السوق وتدفق النفط، بقينا نعوم في البترودولار، فدخلت السوق وامتطيته وجلبت الحجارة والعمال من الضفة (...) ثم تعاطيت المقاولات في حرب الخليج وزودت الجيش الأمريكي بالمناشير والجرافات لحفر الخنادق وشق الطرق، وهكذا صرت ثريا بالملايين..."، وشأنهم جميعا: لا بأس بغسل أمواله وتطهير روحه: فتح مؤسسة لرعاية الأرامل واليتامى في فلسطين فعرف بأنه محسن كبير وراعية للأدب، وعاد مع العائدين (بعد ١٩٩٣

طبعا)، اشترى دارا فخمة في رام الله، يعيش فيها وحيدا مع خادمة فلبينية وطباخة مغربية "لكن لا حب ولا زوجة ولا ولد ولا بنت ولا أصدقاء.."، ولكن بجواز سفر جديد أحمر ذي امتيازات، وهو يعي التغيرات ويوظفها لصالحها لصالحه.. "عالم مختلف عما عرفناه في الستينيات والسبعينيات والتسعينيات... صرنا بالألفين.. صرنا سلطة، أنا سلطة مال وأنفذ منها لسلطات الحكم، وما يحدث خلف الكواليس، صرنا فلسطين بدل الضفة، وصارت أمريكا هي المرجع بدل السوفييت، راح السوفييت وراح العالم باتجاه السوق وتخصخصنا، بتنا فلسطين المخصوصة والمقصوصة وتغيرنا. بتنا أتباعا لا ثوارا. بتنا شظايا..".

القسيس الذي شهد علاقته بمريم في القرية وتطوراتها أصبح مطرانًا كبيرا في القدس، معاديا للاحتلال متخذًا مواقف مشهودة منه، حين التقى به، وسأله عن مريم ألقى إليه بما قال إنه طرف الخيط: كان راهبا يقول عنه المطران إنه ليس دجالاً لكنه غريب، تربى في الدير بين الرهبان، وأتقن تصنيع الأيقونات ونحت تماثيل القديسين، ثم اتجه نحو التصدير فالموسيقى ثم اللاهوت، ويقول عنه الناس: إنه يجد

المخبوء ويشفي المرضى ويرى ما يجئ به المستقبل. رحلة إبراهيم للقاء الراهب ميشيل وما دار بينهما هو قلب العمل، وهو ما يعكس رؤية إبراهيم للواقع الذي رآه على أرض فلسطين في مطلع القرن الجديد، زمن الكتابة. ولعل أهم ما رآه في هذا الواقع هدا تغلغل الإيمان بالخرافة وممارسات القوى الخفية، من جانب، ثم الموضوع الأثير عند الروائية، أعني القهر الواقع على المرأة، من الجانب الآخر. إن إيغال القرويين الفقراء، أهل "الحربة" التي يقيم بها الراهب حيث قضى إبراهيم يوما وليلة يرى ويشهد ويحاور الراهب في ممارساته، في إيمانهم بتلك القوى وتنافسهم في رواية الحكايات التي تدور حول قدراتها الخارقة، هو ما يدفع إبراهيم إلى أن يحس بغربة كاملة.. "أحسست أني في عالم لا أمت إليه بأي صلة، كما لو كنت في السنغال، كما لو كنت في البنغال، أمن المعقول أن الثورة جاءت منهم؟ من واقعهم؟ كل الأفكار الأممية والكونية وحركات التحرر والتحرير جاءت منهم؟ "وحين تأتي الآفة الثانية، متمثلة في ارتفاع صراخ "سكينة" القروية الفقيرة وزوجها يكيل لها الضربات في قلب الليل، دون أن يبادر أحد من الساهرين في مضافة

المختار إلى نجدتها، بل لا يرى أحد فيما يحدث شيئًا غير عادي يستحق التدخل، بل يقول له المختار: "سكينة مبسوطة بعيشتها (..) إذا أنت عملتها وتدخلت – لا سمح الله – بتدور عليك وبتدعي عليك وتقول: روح. أنت مالك؟. هذا جوزي وهوا بيتي وانت شو دخلك؟.." أقول حين تأتي هذه الآفة الثانية يبلغ صاحبنا قمة يأسه، فيندفع إلى الأدلجة والتفلسف: "لا ضوء هنا. لا ماء هنا. لا مال هنا. حتى سواعد من يبنون لا تنبي هنا. فكيف، إذن، نبني أمة؟ (..) فيما مضى كنا نقول: تغيير العام يؤدي إلى الخاص، وعشنا فقط على هذا. كانت قناعة، بل إيمانًا. وماذا تمخض عن ذاك الفهم؟ لا قام العام ولا قام الخاص وتمرمرنا. قم قلنا: التوعية والتثقيف، أي معناه: لا للسلاح والثورة، ونعم للوعي والتثقيف، وعشنا سنوات على هذا، فأين وصلنا؟ أو بالأحرى: من وصلنا؟".

غير أن المشكلة هنا أننا لا نستطيع أن نقبل شهادته كما هي، فهي شهادة يسهل تجريحها، كما يقول أهل القانون: هذا نموذج، بالغ الامتياز، للفلسطيني المتخلي، كان تخليه عن المرأة التي أحبها وأحبته، وجنينه الذي يتحرك في أحشائها

بداية الطريق، وقاده هذا الطريق إلى الغرق في مستنقع البترو دولار، لم تكفه الملايين التي جمعها من نقل حجارة الضفة لبناء القصور في صحارى النفط، في ذات الوقت الذي كانت فيه هذه الحجارة نفسها أدوات التصدي الوحيدة في أيدي الفتيان الفلسطينيين، لم يكفه هذا كله فوضع نفسه وشركاته في خدمة الأمريكيين في ضربتهم الأولى للعراق، ثم عاد مع العائدين بعد اتفاق سلام بائس، وأقام ناعما مرفها في بيته برام الله، وشاء أن يغسل يديه وأمواله فأقام تلك المؤسسة الخيرية، ثم مضى خطوة أبعد في محاولة إلغاء ماضيه واكتساب ماض آخر لا يعود فيه متخليا، فانطلق يبحث عما سبق له أن تخلى عنه!، ولأنه جهد عابث كان لابد أن يعود بيدين فارغتين: لم تستمع إليه مريم وأنكره ميشيل إنكارا تاما ونهائيا.

ميشيل هذا يثير من الأسئلة حول مسلكه ومعتقداته أكثر مما يثير حول صحة نسبة إلى إبراهيم ومريم. إن الأدلة حول صحة هذا النسب ملتبسة مراوغة. وهو يكاد يعترف مرة وينكر أخرى، و "جميلة" التي عرفت جانبا من ماضي مريم بعد أن أنجبت طفلها، والتي كانت تقوم، هي، على

رعايته حين كانت أمه تمضي للرقص والسهر لا تعرف أين هو، والروائية تقصد ألا تحسم هذا الأمر، ويبقى بين أيدينا – نحن القراء – شكوك حول اسمه وتاريخ مولده، ثم حرصه الدائم على زيارة أم مريم حين كانت ما تزال تقيم في القرية قبل أن يحملها أبناؤها إلى دار المسنين التابعة للدير الذي تنسب إليه مريم، ثم ما يراه فيه إبراهيم من شبه بخاله، هو، الفنان القديم!

أما مسلكه ومعتقده فمزيج متناقض محير من الرغبة في خدمة الناس وتقديم العون لهم، من ناحية، والنأي عنهم واللامبالاة بهم، من الناحية الأخرى، يعبر عن الأولى موقفه حين كاد "الباص" الصغير يهوي إلى الوادي السحيق وبداخله طفل هو ابن سكينة التي سبقت لها الإشارة. يروي إبراهيم: "رأيت الراهب معلقًا بين الأغصان محاولاً الوصول إلى الموقع، كان قد فتح رداءه وربطه حول وسطه (..) ورأيته يجعل من حبله أنشوطة يشد بها أكرة الباب ثم "توفيق"، ورأيت الولد بين يديه كعصفور صغير منزوع الريش، وحين قذفه نحو الجمهور من تلك المسافة فوق الجرف فقدت الوعي"، مسلكه هذا نحو الطفل يناقض تماما مسلكه حين دب

الشجار بين رفاقه الذين صحبهم من الخربة ليقضوا ليلة الجمعة في القدس. ولعل أوضح ما نجده تعبيرا عن معتقده هو ما يقوله أثناء حواره مع إبراهيم قبل أن يستجيب للاستفزاز ويصارحه برأيه فيه، يقول: إنه يعالج الناس بأن يعينهم على استخدام الطاقة الموجودة بداخل كل منهم: "لا أفعل شيئًا سوى التكثيف، ألملم الشحنات المنفلتة وأجمعها في بوتقة فتصبح قنبلة ضوئية، وحين تنفجر وينطلق الضوء يضيء الكون، وينتشر النور ونتحرر من كل القيود. (..) قيود الجسم وقيود النفس وقيود الدين والقومية وقيود اليهود.. حين". تسمع مثل هذا القول ممن في مثل وعيه ومعرفته، في ظل الشروط التي تعيشها أرض فلسطين الآن، ألا تحس بأنها دعوة جديدة ومبتكرة، للون جديد من التخلي؟

كذلك شأن مريم، إننا لا نراها – خارج المستدعيات – إلا هادئة صامتة، لا تكاد تجيب بشيء عن الأسئلة التي تناوش حبيبها القديم. بعد البحث المتصل والتنقل وراءها من هنا لهناك التقى بها في دير "المسكوف" في القدس حيث تعتكف: "رفعت رأسي لأجدها تقف أمامي وتتأملني. وجه محاط بالأبيض تحت الأسود وصليب ضخم، لكن الوجه لم يتغير..

(..) تبدو مرتاحة بلا أشواق.."..كان كل في عالمه، لم يدر بينهما حوار بالكلمات، هو يلهث وينفعل ويريق ما عنده وهي هادئة مبتسمة لا تكاد تقول شيئًا. إننا لا نعرف عنها شيئًا منذ فقدت "جميلة" أثرها بعد أن سكنت في بيتها، ولم نعرف كيف وصلت لذلك الحال، ولكن مهما كانت الأسباب وراء ترهبها واعتكافها وانسحابها من الدنيا، هل يمكن ألا يكون هذا المتخلي مسئولاً عما آلت إليه؟

في الحوار الأخير بينه وبين ميشيل، قال له ميشيل إنه غاضب منه لأنه يتدخل في شؤونه ويتجسس عليه "تبحث عني في كل مكان، تبحث عن أمي في القرية، وجئت الخربة بحثًا عنها، وبين الأنقاض عند جميلة، من بعد سنين تبحث عن أمي في الجليل، وها أنت الآن تبحث في القدس، فماذا تريد؟ تريد أمي؟ هي لا تريدك. تريد رجوعي؟ أنا لن أرجع. تريد مني أن أرضى بك؟ أنا لن أرضى (..) أمي ماتت. دخلت الدير. وحين أراها أرى أختًا لي، أختي الكبرى، وأراك أنت رجلاً غريبا مقهورا لا يعنيني، يريد أن يتشبث بالقشة.. (..) أرجو منك أن تنساني وتنسى أمي وتدعنا كلينا لعالمينا..".

اشتعلت القدس في اليوم الأخير، كنا في أيلول.. "ذلك الأيلول، آخر إيلول.."، تقول الروائية أن أيلول ذلك الموسم كان حريقًا (واضح أنها تعني أيلول ٢٠٠٠ حين تفجرت الانتفاضة الأخيرة) بدأ الرشق بالحجارة فانهال الرصاص مثل زخات المطر، واتسعت الاشتباكات في كل مكان حول الأقصى. في هذه اللوحة التي تنتهي بها الرواية تقول الروائية الكثير: كانت قبلها قد جاءت بكل أهل الخربة إلى القدس: سكينة وزوجها وابنها الصغير الذي أنقذه ميشيل من قبل، إضافة إلى المختار، وصاحب نزل الناصرة، وهذا الروسي الذي كان مؤلفًا مسرحيا مرموقًا في بلاده قبل أن تتفكك، وبعد أن تفككت جاء إلى إسرائيل وراء الراقصة الصغيرة التي يعشقها. كانوا جميعا في القدس حين اشتعلت، وكانت جميلة أيضا هناك. هذه امرأة من نوع "الست زكية" التي رأيناها في "باب الساحة"، وهي لا تفقد صوابها أبدا، ولا تتوانى عن أداء دورها الذي تعرفه وتجيده: وسط الهول والجحيم والرشاشات والصراخ والقتلى والجرحى والمصابين، نزلت إلى قلب الناس، حملت شنطة فيها أدواتها الطبية – هي ممرضة – لتطبب هذا وتضمد ذاك، حملها

عنها إبراهيم وانطلق معها (هل هي صحوة متأخرة بعد أن أيقن عبث استعادة الماضي الذي تخلى عنه؟ ربما) لكن أهم ما تقوله الروائية – عندي – يتمثل في هذا المشهد الصغير: "توفيق" الطفل ابن سكينة، هرب منها ثم رأته على طرف السور بين الشباب والحجارة، ناداه إبراهيم.." لكن توفيق لم يسمعني. كان يناول أحد الشباب حجارة صغيرة فيضعها ذاك في المقليعة ثم ينشن.. (..) الشاب هناك في أعلى السور ملأ المقليعة بحجر جديد، نشنها على جوقة جنود، أصابت أحدهم فسال الدم، نظر الجندي وأشار إليه فصوب أحدهم رشاشه وقتله بدم بارد. ارتمى الشاب فارتمى توفيق فوق الجثمان وأخذ يبكي فسحبه شاب بالكوفية وقال له ما لم أسمعه، ربت رأسه وخلع الكوفية عن الميت وألبسها له.." إنما على هذا النحو يتواصل الصمود، وتتقدم أجيال جديدة نحو قلب اللهب. هل تقول: إن "توفيق" ليس سوى طفل؟ هذه "الست جميلة" تجيبك. "اسمع، بأيام الغفلة ما حدا صغير".

قد وجد المتخلي القديم نفسه وسط الاشتباك. مرة ثانية: هل هي صحوة متأخرة أم هي خيالات الكاتب الذي حلم يوما بأن يكونه، ثم تخلى عن حلمه بين ما تخلى عنه، هي التي

تجعله يرى ما يرى: السماء بدأت تصحو في عز الخريف وأوراق النرجس والنعناع بدأت تخضر، وشعاع أزرق يتلألأ في غيمة برد.. (..) نظرت لفوق، حيث القمة وجبل الزيتون، رأيت الليل وقد بدأ هناك من جهة الشرق، ورأيت أضواء البلدية والكشافات حول الأقصى تنير طريقي"؟

تلك صورة الحياة على أرض فلسطين بين انتفاضتين، فمن الواضح أن الرواية الأولى تبدأ بعد قيام السلطة الفلسطينية في ١٩٩٤، وأن المشهد الأخير في الثانية يشير إلى بدء انطلاق الانتفاضة الثانية في أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٠.

بقي أن نقول كلمات قليلة حول أبزر الملامح في تلك الصورة: من الواضح أن السلطة التي جاءت بعد معاهدة سلام بائسة، مليئة بالثغرات ووجوه النقص لدى تطبيقها على أرض الواقع، إنما هي سلطة هشة خائرة، لا تستطيع بسط نفوذها على أرضها، ولعل ما تنتهي إليه "الميراث" دليل ساطع:أما نقطة التفتيش الإسرائيلية وقف الجميع والجنود شاهرو السلاح يهددون الناس ويوجهون إليهم الإهانات، لا فرق بين مسئولي السلطة وسواهم من الناس، انظر ما حدث للحافظ: "نزل من السيارة، وحاول التقدم من أحد الجنود، لكن

الجندي صاح به بصوت كالرعد: "وقفْ وقّفْ"، مد يده ليفهمه أنه ينوي خيرا وأنه فقط يريد كلمة، لكن الجندي عاد يصيح: وقف وقف.." تشبث المحافظ بموقفه فرفع صوته "كلمة.. كلمة.."، هدر الجندي: "ولا نص كلمة. أرجع يا الله.."، وحين رأى تلكؤًا وعدم رضوخ فوري وسريع، رفع سلاحه وصوبه نحو المحافظ وقال بحدة: "يا الله.. مكانك"، فعاد المحافظ إلى سيارة الإسعاف وجلس مكانه.. "إذا كان هذا يحدث مع المحافظ، رجل السلطة التي وقعت على "أوسلو"، فلك أن تتصور ما يحدث مع الآخرين!

وعلى أرض الواقع فإن الخطر الماثل دائما هو تزايد الاستيطان واتساع رقعته. هذا ما يدور بخاطر عبد الهادي الشايب في "الميراث": "هم يطبقون على الوادي ويعتلون الجبال ويتمترسون في المرتفعات، كما فعلوا في جبال القدس القدس حاطوها وخنقوها ثم ابتلعوها وانتهى الأمر، وجبال الضفة بلعوها وسهول غزة وأريحا، هم مازالوا في كل مكان، يتمترسون في كل مكان ويتوسعون في كل مكان، فأين السلطة؟ أية سلطة؟ أبدون السلطة يكون وطن؟ "وادينا مثالان نموذجيان لما يفعله الاستيطان: الأول ما يحدث في

مستوطنة "كريات راحيل" المجاورة لتل الريحان. فبعد ثلاثين عاما من الاحتلال (١٩٩٧) تمت مصادرة التل وإقامة مستوطنة كريات راهيل فوق الهضبة، وإحاطة المستوطنة بسياج كثيف ونقطة تفتيش وحراسة، ها هو المحافظ – رجل السلطة وممثلها – يرى بيوت المستوطنة عن قرب.. "رأى مساكن مختلفة وملاعب وأدراجا غريبة وأنابيب مياه ضخمة جدا تقتحم التل وتحفر ترابه وصخوره.. بانت الأرض غريبة.. أرض الوطن باتت غُربة، حلم التحرير بات شعارا لا يصل إلى الأرض.. كم حلم في الظهران ثم لبنان ثم تونس (..) وعاد يسترجع ما كان "كل السنين. كل الشهداء كل الضحايا والتضحيات، ثم مدريد، ثم أوسلو، ثم هنا.. تل الريحان واسمه الرسمي على اللافتة: كريات راحيل!".

المثال الثاني ما حدث لبيت جميلة نفسها في قلب القدس: اقتحم شابان أمريكيان بطاقيتين وسوالف الطابق العلوي من دارها وأقاما فيه، ثم استصدرا أمرا بامتلاك المكان.. "كيف ولماذا وبأي شرع أو قانون؟ هذا ما عجزت الست جميلة عن إيجاد تفسير له. فما تفسير أن يأتي شابان يهوديان من نيويورك ويقطنا دار امرأة رغما عنها، ويستصدرا أمرا

بامتلاك الدار، رغم "القوشان" (حجة الملكية) بحوزتها وعليه ختم عثماني ثم بريطاني ثم الأردن؟ "لمن تتوجه الست جميلة بسؤالها ومن يجيبها عنه. إن ما يشغلها هو: من سيرث الدار بعد موتها؟ ومن يشغلها قضايا المحاكم ويستخلص لها بيتها؟ تمسك جميلة ببيتها هو، تماما، تمسك العم بأرض البيارة التي يملكها في "الميراث"، يقول لابنه المهندس الذي يطلب منه بيع الأرض لإقامة مصنع (فهو تحت وهم أن الضفة سوف تكون هونج كونج العرب، وغزة سوف تكون تايوان الشرق!)، يقول: "بلا قلة عقل.. بعد هالعمر وبعد هالشيب واللي شفناه وتحملناه.. عشان الأرض أبيعها بالسوق؟ الموت يسبق. طول ما أنا عايش ممنوع تنباع. واللي يبيعها رح أغضب عليه.. روحي من القبر رح تلعنكم إذا بعتوها" تلك هي الروح التي تغذي الصمود وتبقي على جذوة النضال رغم الأنواء والعواصف.

ولأنها سلطة هشة، تقف على أرض زلفة، مليئة بالعقبات والعثرات، فطبيعي أن تخطئ وتشتبك خطاها، وطبيعي أيضا أن يزدهر في ظلها الانتهازيون والسماسرة وطلاب الربح السريع، أصبح الجميع: المواطنون و "المعاد توطينهم" لا

يفكرون إلا في المشاريع، كيف تنتهز الفرصة في هذا الوقت – "وقت البناء وأجواء السلم وقرف الناس من فقر الحرب والانتفاضة والفوضى وتكسير العظام.." – ويقيم مشروعا مضمون الربح السريع؟ وانهال الناس على المشاريع ذات الخدمات والسياحة والأكل والشرب من غير هدف إلا الربح.. فحلم التصنيع وتايوان الشرق وكوريا وهونج كونج بات جزءا من ماض ملئ بالأحلام المندثرة، مثل موسكو، مثل كوبا، مثل إيران والجزائر، كلها أحلام، كلها أوهام فكوابيس، وخذوا العبرة يا مرتدين!، لا عجب.. إذن، أن يكون سمسار الأرض هو أكثر شخصيات "الميراث رسوخًا واطمئنانًا إلى ثروته ونفوذه وحاضره ومستقبله، وأن يأتي هذا الفلسطيني المتخلي بامتياز، بعد أكثر من ثلاثين عاما، وبعد أن باع حجارة الشقة لأصحاب النفط. وعب من مستنقع البترو دولار حتى اكتظ، وعمل في خدمة الأمريكيين وهم يجتاحون العراق، ليحاول أن يزرع جذورا جديدة في واقع مختلف شرط دخوله إليه أن يلغي ماضيه، وأن يربح فرصة عذراء كي يستعيد ما سبق أن تخلى عنه، محاولة عابثة وجهد خائب!

ونحن لا نستطيع اعتبار هذين العملين "الميراث" و"صورة وأيقونة وعهد قديم" ثنائية روائية على غرار "الصبار عباد الشمس" هما عملان يستقل كل واحد منهما عن الآخر، تدور أحداثهما في عقد التسعينيات من القرن الماضي: أوائله وأواخره، وفيهما معا تتجلى قدرة الروائية على بناء أعمالها بناء متوازنًا تتقدم حركته إلى الأمام، رغم الانتقالات الدائمة بين الحاضر المعيش والماضي المستدعي للذاكرة، إنها لا تقدم أعمالاً ذات طابع "تسجيلي" أو "وثيقي" قدر ما تقدم أعمالاً روائية تزخر بشخصيات حية مكتملة، نابعة من قلب الواقع، تختلف أطرها العامة من حيث التكون الفكري والنفسي، ومن حيث المصالح والاهتمامات، لكنها تتكامل لترسم صورة الواقع زمن الكتابة، في هذه الصورة تلعب الشخصيات الثانوية أدوارا ضرورية، بدونها قد لا تكتمل عناصر الصورة وتكتسب الصدق والصحة (في العمل الأول: شخصيات العم وعبد الهادي وأميرة وأم جريس، وفي الثاني: المطران والسائق عزيز وأبو يوسف صاحب نزل الناصرة وإيلاي: الفنان الروسي الذي لقي مصرعه في اضطرابات الأقصى) إلى جانب صور من الواقع تفلح

الروائية في رسمها، مما يشي بمعرفتها بتفاصيل هذا الواقع، وأن راوية نابلس لم تفقد أبدا صلتها بما يحدث ومعرفتها بتفاصيله (في العمل الأول: لقاء النساء بامرأة السمسار وبناته، والنزول إلى نابلس، المختفية تحت السطح، ومعرفتها ببيوت القدس، وفي الثاني: تفاصيل حياة المسيحيين الفلسطينيين في نابلس والناصرة، والقدس بوجه خاص).

وتبقى أعمال سحر خليفة نافذة مهمة مشرعة على الواقع الفلسطيني، منذ تنبأ أبطال "عباد الشمس" بالانتفاضة الأولى في ١٩٨٧، حتى شهد أبطال "صورة وأيوقونة" انبثاق الثانية في أيلول ٢٠٠٠.

* * * *

(٢٠٠٣)

هذا الكتاب

هل يكون حديثٌ في الرواية العربية دون البدء بنجيب محفوظ؟ في عامه التسعيني يتوجه إليه صاحب هذا الكتاب بالتحية، ويعرض إنجازه الروائي، في (مقطوعاته) الأربعة، من "الفرعونيات الأولى إلى الأحلام" التي ما يزال يضيف لها. من الأستاذ المؤسس إلى شباب الرواية المصرية، يعرض الكاتب "خمسة عشر عملاً روائيا لروائيين وروائيات جدد" ويحاول أن يرى ما تتميز به. وما بينها من نقاط الاتفاق والاختلاف. ولا يكون النقد نقدا ما لم يكن متصديا وجسورا يمارس حقه في الرفض والقبول، دون مبالاة بما يحيط بعض الأسماء والأعمال من هالات. ومن مصر إلى العالم العربي: يعرض الكاتب رواية القهر السياسي في المشرق، ثم ينظر من نافذة مشرعة إلى الواقع الفلسطيني بين انتفاضتين: إحداهما انطلقت مع نهاية ثمانينيات القرن الماضي، والثانية ما زالت تنتفض في الجسد الفلسطيني.

هذا الكتاب دعوة لنزهة قصيرة في بستان الرواية العربية، بما فيه من ورود وأشواك.

هذا الكتاب

هل يكون حديثٌ في الرواية العربية دون البدء بنجيب محفوظ؟ في عامه التسعيني يتوجه إليه صاحب هذا الكتاب بالتحية، ويعرض إنجازه الروائي، في (مقطوعاته) الأربعة، من "الفرعونيات الأولى إلى الأحلام" التي ما يزال يضيف لها. من الأستاذ المؤسس إلى شباب الرواية المصرية، يعرض الكاتب "خمسة عشر عملاً روائيا لروائيين وروائيات جدد" ويحاول أن يرى ما تتميز به. وما بينها من نقاط الاتفاق والاختلاف. ولا يكون النقد نقدا ما لم يكن متصديا وجسورا يمارس حقه في الرفض والقبول، دون مبالاة بما يحيط بعض الأسماء والأعمال من هالات. ومن مصر إلى العالم العربي: يعرض الكاتب رواية القهر السياسي في المشرق، ثم ينظر من نافذة مشرعة إلى الواقع الفلسطيني بين انتفاضتين: إحداهما انطلقت مع نهاية ثمانينيات القرن الماضي، والثانية ما زالت تنتفض في الجسد الفلسطيني.

هذا الكتاب دعوة لنزهة قصيرة في بستان الرواية العربية، بما فيه من ورود وأشواك.